LOS VISIGODOS DE LOS ROMÁNTICOS

MIGUEL
CORTÉS ARRESE

CATARATA

MIGUEL CORTÉS ARRESE

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE Y DIRECTOR DE DEPARTAMENTO DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA. CON ANTERIORIDAD FUE VICERRECTOR DE COOPERACIÓN CULTURAL (2000-2003), ASESOR DE LA CNEAI (2004-2005) Y DE LA ANECA (2006-2007). ES AUTOR DE *MEMORIA E INVENCIÓN DE BIZANCIO* (2008), *PEREGRINOS DE LA REVOLUCIÓN* (2010) Y *LAS ÓRDENES MILITARES DE LOS ROMÁNTICOS* (2011).

Miguel Cortés Arrese

Los visigodos de los románticos

CATARATA

COLECCIÓN INVESTIGACIÓN Y DEBATE

DISEÑO DE COLECCIÓN: ESTUDIO PÉREZ-ENCISO

© MIGUEL CORTÉS ARRESE, 2012

© LOS LIBROS DE LA CATARATA, 2012
FUENCARRAL, 70
28004 MADRID
TEL. 91 532 05 04
FAX. 91 532 43 34
WWW.CATARATA.ORG

LOS VISIGODOS DE LOS ROMÁNTICOS

ISBN: 978-84-8319-661-8
DEPÓSITO LEGAL: M-1.632-2012

ESTE LIBRO HA SIDO EDITADO PARA SER DISTRIBUIDO. LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES ES QUE SEA UTILIZADO LO MÁS AMPLIAMENTE POSIBLE, QUE SEAN ADQUIRIDOS ORIGINALES PARA PERMITIR LA EDICIÓN DE OTROS NUEVOS Y QUE, DE REPRODUCIR PARTES, SE HAGA CONSTAR EL TÍTULO Y LA AUTORÍA.

Rica Verja de bronce los confines
De un anchuroso espacio que él cercaba,
Do entre bosques, estanques y jardines
Un palacio soberbio descollaba.

Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Florinda*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 11

CAPÍTULO 1. LA CONVERSIÓN DE RECAREDO 17
Memoria de San Hermenegildo 19
El trono y el altar 23
El estilo latino-bizantino 26
El brillo de San Vital de Ravena 29
Memoria del templo de Santa Leocadia 32
Escenarios del III Concilio de Toledo 38
El afán de Gertrudis de Avellaneda 43
Dramaturgos y pintores 47
Acontecimientos y protagonistas de los románticos 53
Wamba renuncia a la corona 57
El traslado de los restos de Wamba a Toledo 63

CAPÍTULO 2. RETRATOS DE LOS REYES GODOS 73
La ciudad de los concilios 75
El mito goticista del siglo XV 80
Una serie dinástica para el palacio
del Buen Retiro 84

Mensaje de las estatuas viajeras 88
Estampaciones de reyes godos 90
Homenaje a los legisladores bárbaros 93
La gran iconoteca de Isabel II 97

CAPÍTULO 3. FLORINDA, DON RODRIGO Y LA PÉRDIDA DE ESPAÑA 109
La primera impresión de Toledo 110
El Tajo, río poético y famoso 113
Los baños de la Cava 117
El dramático suceso de Guadalete 121
La última vida de don Rodrigo 125

APÉNDICE 135
Trazos románticos 137
Índice onomástico 171

LÁMINAS 175

PRESENTACIÓN

Don Manuel de Assas y Ereño, redactor del *No me olvides: periódico de literatura y bellas artes*, informaba a los lectores del primer número, el 7 de mayo de 1837, sobre el increíble entusiasmo que había en Alemania, Inglaterra y Francia por las antigüedades de los siglos medios. Y se preguntaba, a continuación, si en España íbamos a permanecer indiferentes cuando, apenas a una distancia de tres leguas, nos encontrábamos con un castillo gótico, una iglesia que antes fue mezquita, un aislado torreón… que causaban asombro y envidia en las naciones más ilustradas de Europa y eran lugar de visita obligada para los viajeros cultivados que atravesaban nuestras fronteras. Por no hablar de las proezas de monarcas godos que hicieron doblar el yugo a las águilas romanas y los caballeros que ocuparon un lugar sobresaliente en las luchas de reconquista.

El erudito santanderino añadía que se había producido una revolución literaria y la de bellas artes era un corolario natural de aquella. Una revolución en la que los amores de don Rodrigo y la Cava o el valimiento y trágico final del condestable don Álvaro de Luna habían sustituido a Paris y Elena y las desgracias de Idomeneo; Pelayo había reemplazado a Rómulo y las

catedrales góticas a los templos corintios. Un tiempo, concluía, el de la Edad Media, del que se tenían noticias más escasas de las que debieran tenerse; de ahí la necesidad de su estudio.

La Edad Media, rehabilitada y mitificada, va a estar en el centro del pensamiento romántico, precisa I. Durand-Laguern, de su representación del mundo y de sus contradicciones, de sus relaciones con el pasado y presente; y consigue escalar hasta ocupar un lugar privilegiado entre las ideas que dieron forma a la sensibilidad romántica, al venerar esta época como un tiempo de libertad y unidad nacional. Un periodo histórico tan alejado, por lo demás, que, a veces, era tenido por legendario y que enlazaba, entonces, con el gusto romántico por lo imaginario.

Claro que el estudio de la Edad Media planteaba problemas como el de la delimitación de sus fronteras temporales. Se pensaba que había surgido de las ruinas de la Antigüedad, como la negación de esta y como el punto de partida de un escenario de duración extraordinaria, que abarcaba un milenio, pero que englobaba realidades muy diversas. En el caso que nos ocupa, el relativo al pueblo visigodo, su comienzo se fijaba en el reinado de Ataúlfo, por ser este monarca el primero que pisó suelo español, y su final, en el año 711, el de la dramática derrota en los campos de Guadalete, cuando los árabes se asentaron en la península con propósitos duraderos.

Y los románticos atribuyeron a los visigodos dos aportaciones tenidas por sobresalientes y fechadas en estos años: el haber puesto sólidos cimientos para el desarrollo de la civilización cristiana, al confluir las fuerzas del trono y el altar con la conversión de Recaredo, y sentar las bases de la nación española y de las instituciones, entre las que había que citar en primer lugar la monarquía que, de manera ininterrumpida, llegaba hasta Isabel II.

Y si la Edad Media era el marco de ciertos sucesos privilegiados, lo fue también del quehacer de personajes históricos o

fabulosos que el imaginario colectivo se complacía en evocar y que acabarían por convertirse en auténticos emblemas de esa época. Es el caso, en Francia, de Carlomagno, emperador cristiano que representa las virtudes caballerescas y guerreras, símbolo de una edad de oro religiosa de fuertes valores morales; era el caso, también, de Juana de Arco, que representaría la libertad, el heroísmo y la humildad. O, en fin, de Luis XI, divisa de años oscuros, terroríficos, pasados por el filtro del imaginario gótico.

España también aportó distinguidas figuras medievales que sedujeron a pintores, dramaturgos, literatos y grabadores y, en consecuencia, a visitantes de las exposiciones, espectadores y lectores. Así se entiende la popularidad de libros como el de Manuel José Quintana sobre las *Vidas de españoles célebres* donde, excluyendo las de los reyes por ser más conocidas, trazó el perfil del Cid Campeador, sinónimo del esfuerzo incansable, el heroísmo y la fortuna; Guzmán el Bueno, semejante a los personajes antiguos en magnanimidad y fortaleza de ánimo; Roger de Lauria, el marino más grande que había tenido Europa desde Cartago a Colón; y el príncipe de Viana, tan digno de compasión por sus desgracias, que reunió en su destino a la majestad y esperanza de un nacimiento real, el ejemplo y lástima de un particular injustamente perseguido y bárbaramente sacrificado. Y en el caso de los visigodos, la sabiduría y virtud de Recaredo, la dignidad de Wamba en el trono y en su retiro monástico al final de sus días, o los amores de don Rodrigo y Florinda, habían de ser recurrentes en el acercamiento de los románticos al mundo de aquellos godos que se alejaron de sus remotos bosques en pos de una nueva patria.

Se trataba, por consiguiente, de una Edad Media personificada, encarnada por intérpretes selectos que se ofrecían a la mirada de eruditos, viajeros y artistas; con su ayuda se transformó en una época idealizada, que gozaba de todas las virtudes que faltaban en los tiempos contemporáneos. Se idealizó el

cristianismo medieval y sus manifestaciones artísticas, las instituciones, las leyes y sus protagonistas; y llegó a pensarse en la Edad Media como una verdadera edad de oro.

El estudio que se ofrece a continuación analiza la especificidad y originalidad de la época visigoda a partir de las representaciones formuladas por los artistas románticos y los motivos que les llevaron a crearlas. El primer capítulo, que lleva por título "La conversión de Recaredo", se interesa por las imágenes que dieron forma a la confluencia de la monarquía y de la Iglesia, el perfil del llamado estilo latino-bizantino, que habría inspirado las construcciones visigodas, la confluencia de dramaturgos y pintores o la trayectoria del rey Wamba hasta el traslado de sus restos a Toledo desde las ruinas del antiguo monasterio de Pampliega.

El segundo capítulo se ocupa de los "Retratos de los reyes godos", que ofrecen sus ejemplos más tempranos en el siglo X, en dos manuscritos procedentes de los monasterios riojanos de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla, manuscritos que dieron acogida a los monarcas visigodos legisladores, imágenes que se prolongaron durante la Edad Media. Después vendrían las *Series* de los reyes de España al amparo del mito goticista del siglo XV y su renovación en la época moderna, tanto en la iconografía como en los soportes técnicos, hasta llegar a los tiempos románticos, cuando se les homenajeó en el Congreso de los Diputados y se buscó legitimar a Isabel II como titular del trono; la iconoteca regia que encargó a José de Madrazo, en 1847, resulta muy reveladora.

El último capítulo desgrana el mito creado en torno a la bella "Florinda, don Rodrigo y la pérdida de España", mito que llevó a eruditos y viajeros al llamado torreón de la Cava, a orillas del Tajo, en los aledaños del puente de San Martín de Toledo; y a los campos de Guadalete, en el camino de Sevilla a Cádiz. Y prolongó la atención de historiadores, dramaturgos y artistas sobre la vida última del monarca visigodo, cuando se estableció como penitente en las soledades de Pederneira, en Portugal.

Las líneas que siguen están acompañadas de un apéndice, que incluye textos sobre la percepción que sabios y curiosos tuvieron de los palacios, iglesias, torreones, tumbas y tesoros visigodos y evocaron su recuerdo en la memoria de los años centrales del siglo XIX; la inclusión de una cuidada selección de ilustraciones sobre el tema objeto de estudio participa del mismo criterio.

Este trabajo se une al que llevó por título *Las órdenes militares de los románticos* y se publicó, en 2011, en la colección Investigación y Debate de Los Libros de la Catarata, en el ámbito de un proyecto de carácter más amplio sobre la Edad Media de los románticos. Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento a los responsables de esta joven y prestigiosa editorial por dar acogida a los dos estudios. Una temática que ofrece un excelente abanico de posibilidades y de futuro.

La elaboración y publicación de este ensayo han sido posibles gracias al apoyo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, en el marco del proyecto de Investigación PAIO8-O22933924. También ha de quedar constancia de gratitud a mis compañeros don Juan Sisinio Pérez Garzón, don Adelino Álvarez Rodríguez, doña Sonia Morales Cano y don Enrique Herrera Maldonado; y a la diligente generosidad de don Alfonso González Calero. Y han de ser reseñados el buen hacer de la ejecutiva del Departamento de Historia del Arte de la UCLM, doña Ana María Ballesteros Oviedo y el personal de la Biblioteca Universitaria. Todos han contribuido de manera sustancial para que este libro se ofrezca a los lectores.

CAPÍTULO 1

LA CONVERSIÓN DE RECAREDO

> Está en Sevilla, en la torre de la puerta que llaman de Córdoba. La torre es de cal y canto, y en lo alto della había una puerta pequeña y angosta, por donde se entraba entónces á un hueco sin que hubiese suelo, sino que luego en entrando se daba en lo hondo de una angostura, que es de solos cinco piés de ancho, y hasta quince de largo. Al cabo deste callejon en lo alto, frontero de la puerta, está otra mucho más pequeña, así que no se puede entrar por ella sino de rodillas [...] Este tabuquito tiene una saetera de hasta dos dedos en ancho y dos palmos en alto, que pasando por siete piés de muralla, mete muy poquita claridad. Y quedando todo el callejon oscuro solo esta luz tenía la covachuela[1].

Así describió Ambrosio de Morales el lugar donde San Hermenegildo estuvo preso y encadenado, y después fue muerto a instancias de su padre Leovigildo, por abrazar el catolicismo y proclamarse defensor de sus hermanos de fe. Su padre le amenazó, al saberlo, con que le despojaría de la dignidad real si no se retractaba; vencido Hermenegildo, se le privó de sus reales vestiduras y cargado de cadenas fue conducido a Sevilla en el año 586. En esta ciudad le mandó encerrar en un estrecho calabozo, tratándole cruelmente con la esperanza de que el rigor le hiciera cambiar de resolución. Pero el esposo de la devota Ingunda, siempre constante, siempre fiel a la fe que profesaba, anunció a Leovigildo que estaba dispuesto incluso a perder el cetro y la vida antes de abandonar su catolicismo… De ahí que se negase a recibir la comunión de manos de un obispo arriano el día de la festividad de la Pascua, replicándole en los siguientes términos:

No pretendas ultrajar mi honor procurando que yo desmienta mis principios, tu buscas mi perdición eterna, mientras que yo me esfuerzo en agradar á Dios y ceñirme á sus preceptos[2].

De este episodio se hizo eco el pintor aragonés Francisco Aznar García, quien envió a la Exposición Nacional de 1860 un cuadro titulado *San Hermenegildo rechaza la comunión de manos de un obispo arriano,* que ahora se conserva en la Universidad de Barcelona. La escena muestra en primer plano al santo vestido con manto blanco, de pie y barbado; sostiene un crucifijo en la mano derecha y hace ademán de rechazar con la otra la comunión que le ofrece un obispo; dos monaguillos asisten al prelado con un libro y un incensario mientras que un personaje del cortejo, arrodillado, se cubre el rostro y los demás se pierden en la lejanía de la oscura prisión, alfombrada con un mosaico de trazos geométricos[3].

El pintor puso en práctica su conocimiento de la pintura nazarena, adquirido durante su estancia en Roma, que concluyó en diciembre de 1857. También se aprecia en las otras dos obras que envió a la mencionada Exposición: *Un soldado herido* y *Saffo*; y por lo que se refiere a la pintura que nos ocupa, el crítico J. M. Goizueta señaló, el 14 de octubre de 1860, que "el asunto escogido es de difícil ejecución y no está al alcance de sus fuerzas. Las dotes de color, de estilo, la facilidad que se adquiere con la práctica y de las que carece hoy trata de ocultarlos con la prolijidad de los detalles bizantinos de que abunda su cuadro, así en los trajes como en la arquitectura y accesorios"[4].

Goizueta advertía que la manía arqueológica mataba la espontaneidad y el genio creador y concluía que "de ese afán de erudición artística se abusa hoy lastimosamente por casi todos nuestros pintores"[5]. En este sentido, C. Reyero precisa que la abundancia de detalles arqueológicos y veristas no triunfaron en un momento en el que la libertad romántica estaba ampliamente generalizada[6].

MEMORIA DE SAN HERMENEGILDO

Tras el desaire de Hermenegildo al obispo arriano, no tardó Leovigildo en mandar a unos soldados para que, con un hacha de hierro, le quitasen la vida a su hijo, lo que efectuaron de inmediato. Hermenegildo accedió a la corona del martirio y la ciudad conservó la memoria de la prisión con gran veneración. Ambrosio de Morales dice que, en lo bajo de la torre, "por donde todos pasan", tiene muy antiguos altares, con pinturas y lámpara"; Sevilla adoptó al santo como patrón principal y contó con capilla propia en la iglesia mayor. Y añade que:

> *Ahora de pocos años acá se ha adornado con mucha riqueza de oro y azul, y pintura, el santo lugar de la cárcel y martirio en lo alto de la torre; y macizando el callejon hasta quedara el suelo igual con las dos puertas altas de la entrada y la covachita, y abriéndole una ventana, lo hicieron capilla, poniendo con devota consideración el altar encima de la portecita del tabuco pequeño, así que alzando el frontal, se entra de rodillas a gozar enteramente el bendito santuario, bañado con la real sangre, sublimada ya en mayor excelencia, por ser mártir de Jesús*[7].

Ambrosio de Morales dijo misa en este santo lugar en 1569 y lo conoció renovado y en su triste y espantosa situación anterior. Y no tardó San Hermenegildo en ser canonizado a petición del influyente Felipe II. Pasó entonces a ser patrono de los conversos y su festividad se celebraría el 13 de abril, aniversario de su muerte; cabe recordar que, desde el reinado de Fernando III el Santo, ya ejercía su alto patrocinio sobre la monarquía española[8].

Así se puede contemplar en los frescos que, a fines del XVII, pintó Lucas Jordán en el interior de la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Madrid. San Hermenegildo aparece

junto a la escenificación del milagro de San Antonio relativo a la curación de un muchacho tullido en el transcurso de un viaje a Sicilia; y les acompañan las alegorías de la Fe Católica y la Caridad. No falta San Fernando, rey de España, representado con armadura recubierta por el manto real mientras luce corona y espada; más lejos quedan las imágenes de otros monarcas europeos: San Luis, rey de Francia, San Enrique, emperador de Alemania… A su vez, aparece en el registro inferior San Hermenegildo, como un joven con manto de armiño y un gran collar de oro, sin corona ni cetro, tal vez por su condición de príncipe. La inclusión de los santos españoles podía entenderse como una propuesta de inspiración monárquica y cristiana, que veía en los reyes representados los antecedentes santos de la monarquía reinante[9].

A tenor de su predicamento, no es de extrañar que fuese recordado en otras pinturas de "gran autoridad" y se ampliase su iconografía. Tras su muerte, los ángeles cantaron de noche himnos y salmos sobre el cuerpo del santo y luego fue "nuestro Señor servido mostrar con milagros de la gloria que el alma de su santo Mártir gozaba con él en su reino". Así cabe entender *El triunfo de San Hermenegildo,* que Herrera el Mozo pintó en 1654 para la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid y ahora guarda el Museo del Prado.

Vemos al mártir elevarse a los cielos con un crucifijo en la mano derecha, acompañado de ángeles, músicos y otros niños que llevan los atributos de la realeza —cetro, corona— y los instrumentos del suplicio —cadenas, hacha—, le coronan de flores y sostienen la palma del martirio. Más abajo, presencian la escena su padre Leovigildo y el obispo arriano que le ofreció la comunión; el cáliz que sostiene es buena prueba de ello[10].

Pero con la llegada del siglo XIX será más frecuente representar al santo en el escenario de su dramático final; así se veía en el altar del lado de la epístola de la iglesia zaragozana de San Fernando de Torrero en Zaragoza: desapareció en la guerra de la

Independencia y nos ha quedado el boceto de Goya, que ahora conserva el Museo Lázaro Galdiano de Madrid[11].

Vemos ahora a San Hermenegildo vestido con armadura, manto de armiño y corona en una cárcel, acosado por Sisberto, el enviado de Leovigildo, y otros dos sicarios. La luz que entra por una ventana semicircular emplazada en lo alto ilumina la serena figura del rey atenazado por sus verdugos; el claroscuro acentúa la fuerza expresiva de la escena. El santo está adornado con el collar del Toisón de Oro, un llamativo anacronismo que recuerda su vinculación monárquica[12].

Avanzado el siglo, el duque de Rivas, José Amador de los Ríos o Francisco de Vega pusieron de manifiesto el interés de sus clientes y artistas por la vida del santo; lienzos y grabados dieron buena cuenta de ello. Así, el que ilustra este episodio en la *Historia General de España* del Padre Mariana presenta al verdugo Sisberto a punto de segar la cabeza del cuerpo del santo, arrodillado y encadenado, ante la mirada de los otros sayones. Y mientras el enviado de Leovigildo exhibe bárbara crueldad y fiereza, San Hermenegildo, con gesto sereno, reza ante un crucifijo sujeto al muro; una cama de paja, dos mendrugos de pan y una jarra de notable tamaño ambientan la severa estancia, construida de recios sillares, con puerta adintelada por donde asoman los acompañantes de Sisberto[13].

Los eruditos románticos advierten que Leovigildo persiguió cruelmente a los católicos y murió en Toledo el año 586, "arrepentido, según parece, de la crueldad que había usado con Hermenegildo". De este episodio se hizo eco la revista *El Renacimiento* en 1847, al incluir una litografía de J. de Méndez que llevaba por título *Principio del catolicismo en los Reyes Godos*, y la siguiente explicación:

> *Leovigildo, próximo á morir y atormentado por la muerte dada á su hijo San Hermenegildo, reconoce la excelencia a una religion que infundió tan grandes virtudes en el martir, y hace que su hijo y sucesor Recaredo*

abrace el cristianismo, por lo cual se lo entrega á su tío el obispo San Leandro[14].

La escena se desarrolla en el interior de una alcoba sin arquerías, ventanas geminadas con vitrales, escudos o panoplias en las paredes, sitiales, grandes mesas con paños hasta el suelo… que decoraban con frecuencia los recintos medievales[15]. El artista ha evocado una habitación de tradición romana, con sus mosaicos, entablamentos, cortinajes, mobiliario y otros elementos que caracterizaban a ese arte en el siglo XIX. Ello se debe a la extendida creencia de que los godos, guerreros por necesidad y hábito, al alejarse de sus bosques en pos de una nueva patria, ni dejaron en ellos ni llevaron consigo una arquitectura propia; les bastaba entonces, añadían los eruditos, una cabaña de ramas, la tienda de pieles o el carro que transportaba su familia y armas de pueblo en pueblo y de conquista en conquista:

Pero si el estado lastimoso de su rudeza no les permitía en un principio cultivar la primera y más necesaria de las artes, se avezaron por lo ménos desde bien temprano á respetar los monumentos romanos, acabando por fin por imitarlos en sus construcciones[16].

El cuadro ofrece la imagen de Recaredo en primer plano, arrodillado, vestido con túnica y manto y adornado con una diadema, que recibe la bendición de San Leandro, nimbado; el santo mira a Leovigildo, recostado en el lecho, semidesnudo, también barbado, que extiende la mano izquierda hacia su hijo. Y todos aparecen como personajes vestidos a la "manera clásica".

Padre e hijo han sido representados como personajes de tez blanca; pero su fisonomía noble y guerrera de gran tamaño queda en segundo plano; también la larga y espesa cabellera, "la insignia distintiva de un ciudadano godo"; los hispano-romanos, como aquí Recaredo y Leovigildo, llevaban el pelo cortado.

Nada queda, tampoco, de algunas prendas tradicionales visigodas: sayales, cucullas con melotes, polainas de correas o la túnica corta; o gorros de piel para el abrigo, que sí llevaba Sisberto en el momento de acabar con la vida de San Hermenegildo en el grabado citado antes[17].

EL TRONO Y EL ALTAR

Llegados a este punto conviene recordar que el eclecticismo romántico conservador mantiene un sentido religioso emparentado con dos ideas, el trono y el altar, que alcanzarán expresión adecuada en la figura de Recaredo y se proyectará en las manifestaciones artísticas: pintura, grabado, teatro… más seguidas de la época:

> *Era Recaredo de genio festivo, jovial y complaciente, amante de la virtud, compasivo con los miserables, indulgente con los empleados, de modo que se atrajo la voluntad aún de aquellos malvados que por una perversidad natural le aborrecían*[18].

El *Diccionario histórico* proseguía la semblanza del monarca añadiendo que, a diferencia de su padre, anteponía la paz a la gloria de los triunfos y que se dedicó con esmero a la reforma del Estado y mejora de la disciplina eclesiástica, de modo que, gracias a su afán, la religión católica en España tomó un impulso grande y admirable[19].

Del mismo criterio participa Modesto Lafuente, quien no duda en calificar a Leovigildo de avaro, cruel y fanático del arrianismo y del cambio religioso promovido por su hijo, de revolucionario; se condujo Recaredo, dice Lafuente, con circunspección y prudencia y sondeó la opinión del clero y las poblaciones. Y tres años después de haberse ceñido la corona, al objeto de solemnizar de manera digna tan gran negocio, convocó en Toledo un

concilio general de todos los obispos de España; el concilio dio comienzo el 4 de mayo del año 589, era el tercero que se celebraba en aquella ciudad y, añade, congregó hasta sesenta y dos prelados y cinco metropolitanos, entre los que se hallaba el esclarecido Leandro. Entonces apareció el monarca, abjuró del arrianismo y declaró que abrazaba y profesaba la fe católica y el símbolo de Nicea[20]. A continuación:

> *Viendo el Rey que todos aprobaban su confesión, volvió á ratificar que aquella era la Fe que profesaba, publicandola con la boca, con el corazon, y con la diestra, pues firmó con su mano, siguiéndole la Reyna en la misma confesion, y en suscribir los Dogmas. Al exemplo del Rey se siguieron todos los Obispos, Clerigos y Próceres de los Godos, que antes fueron Arrianos, repitiendo la confesión de la Fe, y adjurando solemnemente de la heregia. Unidos ya todos en un cuerpo, y habiendo dado gracias á Dios, y á el Rey, pasaron los Obispos á establecer lo que pertenecía a la Disciplina Eclesiástica, que corrió por cuenta de San Leandro y del Abad S. Eutropio*[21].

El pintor valenciano José Martí y Monsó, alumno de Luis Ferrant y Federico de Madrazo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y reconocido pintor del género de la pintura de historia, empezó a acudir a las Exposiciones Nacionales desde 1860; dos años después presentó un gran lienzo, *Concilio III de Toledo,* que ahora se conserva en el Palacio del Senado, en Madrid[22]. La escena se desarrolla en el interior de la iglesia donde se ha reunido el concilio, presidida por una gran cruz adornada con perlas y esmaltes; Recaredo, de pie y en actitud enfática, se dirige a los congregados, entre los que sobresalen Leandro, nimbado, un notario que atiende a la reina Bada y otros obispos no identificados.

La pintura ha sido vinculada al nazarenismo, dominante esos años, por su composición y afanes dibujísticos y de manera

más general con el género histórico; la actitud declamatoria de los protagonistas y la presencia del notario ante el que los reyes dieron de su mano firmada la profesión de fe así lo pone de manifiesto, al igual que las inscripciones de las enjutas alusivas a la celebración —CONCILIUM TERTIUM TOLETANUM— y a su mentor, FLAVIUS RECAREDUS REX[23].

Puede ser interesante detenerse en el tipo de iglesia que nos muestra el lienzo y de la que solo se ve el ábside semicircular principal, enmarcado por dobles columnas corintias en cada extremo y elegantes paneles de mármol de fustes estriados; y llaman la atención, también, los mosaicos adornados con círculos tangentes y cruces y las figuras de cuerpo entero y de frente, enmarcadas por arcos de herradura, que simulan un apostolado, desplegado en el fondo del ábside.

A tenor de su reconocida formación en la tradición artística, Martí y Mosó se propuso recrear el interior de una iglesia visigoda, pero se encontró con algunas dificultades. Se pensaba a mediados del siglo XIX que no quedaba ningún edificio en España que pudiera atribuirse a los godos[24]; se habían conservado, eso sí, restos mutilados que, aunque habían perdido ya sus relaciones con el todo del que formaron parte, eran un precioso comprobante de la índole del ornato y su ejecución material. Los ejemplos ofrecidos por Manuel de Assas en su estudio sobre Toledo, cinco de los cuales procedían de la famosa basílica de Santa Leocadia, resultaban muy reveladores[25].

También se consideraba que podía ser útil examinar los edificios que fueron erigidos en tierras asturianas en los tiempos que siguieron a la batalla de Covadonga; al entender que su memoria reciente debía mantener sin alteración sensible las prácticas y los principios que habían adoptado y seguido en su manera de edificar los antiguos visigodos[26].

Ahora bien, todos los estudiosos asumían que los visigodos eligieron para sus templos la forma de la antigua basílica

romana, aunque adaptada a las exigencias de las creencias religiosas del cristianismo:

> *Franqueó bien pronto los límites de la unidad; admitió en vez de un solo cuerpo simple y sencillo, el conjunto de tres ó mas, complicados y sobrepuestos; hízose mas pesada y ménos sólida; mas libre, y menos suelta y gentil; mas sobrecargada de ornatos, y ménos bella; mas preocupada y sin embargo ménos escrupulosa; mas amiga de la ostentacion, pero en realidad ménos grande y espléndida*[27].

EL ESTILO LATINO-BIZANTINO

El erudito asturiano Manuel de Assas, que había sido nombrado por la Comisión central de monumentos artísticos, en compañía de don José de Madrazo y don Aníbal Álvarez, para llevar a cabo un viaje arqueológico a las provincias de España, añadía que en los restos conservados de arte visigodo se advertía un sabor oriental que justificaba la presencia en Italia de edificios como San Vital de Ravena, edificios bizantinos que conocieron los godos en su tránsito por aquellas tierras. Y además:

> *Atanagildo bajo el Imperio de Justiniano, al llamar en su auxilio las legiones del África, hubo por necesidad de estrechar sus relaciones con los orientales, y eran estos sobrado ilustrados […] ¿desdeñarían los arquitectos godos esos ligeros destellos de su ornamentación, siquiera como un grato recuerdo de las grandiosas fábricas, cuya brillantez y suntuosidad debían escitar el deseo de imitarlas?*[28]

Pere Giferrer también llamó la atención sobre la influencia de las obras con las que Justiniano pobló su imperio en el arte de los godos, puesto que "la arquitectura bizantina se había

elevado a modelo en el siglo VI, a medida que las hordas se civilizaban hicieron uso de los elementos de Roma y Bizancio y con la ayuda del genio del cristianismo el arte nuevo poco á poco se fue abriendo paso en las tierras de lombardos, francos, germanos y godos[29].

Más preciso, Villaamil y Castro, aun manteniendo la idea de que el arte utilizado en las iglesias de Occidente en esta época era el greco-romano en estado de decadencia, no dudó en señalar el atractivo del nuevo estilo creado en Constantinopla, formado, entendía, al tiempo que la construcción de numerosos edificios, al asentar allí la corte Constantino, y fuertemente deudor del elemento oriental y principalmente el persa. Y añadía que:

> *Este arte ejerció desde un principio una influencia muy sensible sobre el latino, o cultivado en Occidente, que se dejó sentir marcadamente en la ornamentación de la que llegó a apoderarse casi por completo, y rara vez en las formas, que se mantuvieron fieles á la escuela latina*[30].

Rafael Mitjana de las Doblas, al intervenir en 1845 en la polémica europea sobre el origen del gótico, escribió una serie de artículos publicados en el *Siglo Pintoresco* y se interesó por el arte bizantino. Pensaba que, al trasladar Roma a Bizancio su opulenta corte para alejar de la mente de sus pueblos toda tradición pagana, hizo que Constantinopla eclipsase con "su fausto y con su ciencia á la antigua capital del Orbe"; y allí fue donde la arquitectura del cristianismo encontró las raíces para su desarrollo, pues el número de cristianos era allí mayor que el de gentiles y por lo tanto más abundantes las posibilidades de inspiración.

A continuación precisa que la parte occidental del Imperio quedó casi abandonada y solo los bárbaros septentrionales tuvieron la posibilidad de abandonar la idolatría. Y analiza la arquitectura bizantina del siguiente modo:

> *Los templos bizantinos presentan multiplicadas variaciones. Aquí la planta tiene la forma de una cruz griega, allí es una rotonda, más allá aparece una basílica; desde el gusto noble y grandioso que caracteriza á Santa Sophia de Constantinopla hasta el docto y elegantísimo San Vital de Rávena, y desde la armoniosa y esbelta catedral de Atenas hasta la graciosa y pintoresca iglesia de Simari hay una multitud de estilos que se disputan vivamente la atención del arqueólogo. Todas las superficies rectilíneas, cuadradas, angulares de los templos paganos se tornaron en las iglesias de Constantinopla en faces curvilíneas, cóncavas por el interior, convexas por el exterior. Por todas partes deleitan la imaginación arcos sobre arcos, cúpulas sobre cúpulas. Hasta el siglo VII, continuó progresivamente esta fecundidad maravillosa del arte oriental*[31].

Mitjana añade que al tiempo que la radiante lumbre "se esparcía por Bizancio" despertaba Occidente, sumergido en las tinieblas por los bárbaros, con una serie de monumentos impregnados de un carácter duro y ascético, con paredes áridas y desnudas y pilares pesados y macizos; será necesario esperar al siglo XIII, puntualiza, para ver aparecer la bella arquitectura gótica, cristiana en el fondo y la forma, la mayor gloria de la Edad Media[32].

El documentado investigador de la arquitectura gótica ya no vuelve a ocuparse del arte bizantino, pero en *El Siglo Pintoresco*, Heriberto García de Quevedo describe un viaje por algunos puntos notables de Grecia que terminaba en Constantinopla, una excelente oportunidad para valorar su conocimiento del arte bizantino. Relata su visita al célebre monasterio de Megaspelion, localizado en la Morea, a treinta millas de Patrás, encajado en una caverna y tenido entonces por ser el más grande de Grecia. Era célebre porque "allí enseñan con gran misterio un nicho, en el cual se vé bajo un velo la imagen milagrosa

de la Virgen, bajo relieve que se atribuye á San Lucas. Los cristianos de Oriente creen en general esta tradicion, y vienen en peregrinacion según nos aseguraron, á venerar el relicario de la Panagia (la Virgen)"[33].

EL BRILLO DE SAN VITAL DE RAVENA

Nada dice García de Quevedo de las iglesias bizantinas que conservaba Atenas, al centrarse en los restos clásicos de la ciudad; y en Constantinopla, se detiene a hablar de las murallas terrestres y marítimas y su deuda con el gran Teodosio. Precisa sobre el Hipódromo que "ostenta aun esta plaza como un recuerdo de su esplendor antiguo el obelisco de *Teodosio* que los latinos no pudieron derribar, jigantesco canto de granito rojo, colgado sobre un hermoso zócalo de mármol adornado de trofeos é inscripciones, para indicar el centro del estadio"[34]. Y de Santa Sofía indica lo siguiente:

> *El interior de Santa Sofia tiene la figura de una cruz griega. Todo el templo está adornado con profusión de mármoles y jaspes, verde antiguo, etc. Cuando los turcos se apoderaron de Constantinopla estaba todo el interior de la basilica revestido de mosáico; pero como representaba rasgos de la historia sagrada, cubriéronlo los estúpidos conquistadores con una espesa capa de yeso, de modo que solo puede el viajero admirar el de la cúpula, que me pareció de una ejecución más acabada y perfecta que los de San Pedro de Roma*[35].

Otro de los lugares bizantinos tenidos por emblemáticos era San Vital de Ravena, del que apareció un artículo en el tomo I del *Álbum pintoresco universal,* en 1842; se trataba de una publicación periódica, que seguía la estela del *Magasin Universal* o el *Musée des familles,* que surgió cuando empezaba a generalizarse

en España la afición a las obras pintorescas y en la que colaboraron escritores tan prestigiosos como Pedro de Madrazo, Eugenio de Ochoa o Patricio de la Escosura.

Se definía a Ravena como ciudad única en su género, el más fiel reflejo en tierras del Occidente europeo de Constantinopla, la reina de la era bizantina y a San Vital como su hija primogénita. Se ofrecen las medidas del templo, se precisa su fecha de construcción y se describen las distintas partes del edificio. Llama la atención el viajero sobre su exterior:

> *El exterior del monumento, como en todos los de la época neo-griega primitiva, nada significa, y casi puede decirse que presenta notable aspecto de pobreza*[36].

Aclara, sin embargo, que el espectador se ve ampliamente recompensado al dejar atrás el umbral del templo, pues parece trasladado al Oriente y su alma se exhala entera en deliciosos sueños e inexplicables armonías. Se extiende sobre la composición de los mosaicos, su emplazamiento en las iglesias bizantinas y los temas escogidos para San Vital. A continuación se interesa por las célebres imágenes imperiales del presbiterio:

> *En la parte del santuario llamado la Tribuna, vese en ambos lados al emperador Justiniano seguido de cortesanos y soldados, y á San Maximiano obispo: a la izquierda del expectador se halla TEODORA AUGUSTA, esposa del monarca, acompañada de una multitud de matronas. En el fondo cóncavo de la tribuna, que llamamos el ábside, y que en este templo como en todos de la escuela bizantina tiene la forma de concha, se observa al Salvador en pie encima de un globo, con un ángel a cada lado, que en sus túnicas llevan a la letra N (NAZARETHUS); á la derecha vese á San Vital recibiendo la corona de mártir, á la izquierda á San Ecclesio, ofreciendo a Jesucristo el templo que él ha erigido (San Vital). Estos santos están designados con las letras*[37].

La creencia en la deuda del arte visigodo con Bizancio dio un paso más al aparecer el tesoro de Guarrazar en 1858. Pedro de Madrazo recibía así una victoriosa confirmación, precisando que "aludo á los fragmentos de frisos, jambas, capiteles, etc., descubiertos en las excavaciones hechas en las *Huertas de Guarrazar,* donde se hallaron las famosas coronas históricas de Recesvinto y de otros personajes de su tiempo"[38].

Añade que este arte ha sido llamado bizantino por la famosa ciudad donde tuvo lugar la combinación de los estilos griego, latino y persepolitano. Se extiende sobre sus excelencias y entre los beneficios artísticos provenientes de Bizancio sitúa el arco de herradura:

> *Este arco, tan elegante y pomposo, que simbolizaba, según la poética ficción de los entusiastas hijos del Yemen, el triunfo y los destinos del Islamismo conquistador, porque era para ellos como un perenne recuerdo de la huida del profeta de la Meca á Medina, acaecida en un novilunio, no era desconocido á los visigodos [...] lo aprendieron nuestros visigodos de los bizantinos según nos lo atestiguan venerados monumentos que aún están en pié*[39].

Madrazo pronunció estas palabras en 1859 en su *Contestación al Discurso sobre el arte y estilo mudéjar*, que pronunció Amador de los Ríos el 19 de junio ante la Real Academia de San Fernando; el historiador y arqueólogo cordobés, por su parte, se haría eco de esta relación artística en un ensayo que publicó dos años más tarde sobre el arte latino bizantino y las coronas visigodas de Guarrazar; entendía que los sucesores de Ataúlfo y Eurico se habían afanado por imitar la grandeza romana y emular a los emperadores orientales. Añadía que, gracias al frecuente comercio, los visigodos se familiarizaron con las prácticas artísticas bizantinas en un tiempo, además, en el que la unidad de las artes indumentarias y la arquitectura no podía ser más completa:

> *Que todas las artes del diseño, entre las cuales tienen lugar señalado las indumentarias, participaron del carácter general que imprimió a la arquitectura, la estatuaria y la pintura, la doble influencia latino-bizantina, reflejando el fausto y pompa de las costumbres, refinadas sobremanera con el vivo ejemplo de la córte de los Justinianos y los Heraclios*[40].

Así las cosas, cuando Dionisio Baixeras se dispuso a pintar el *Concilio de Toledo (IV) presidido por San Isidoro de Sevilla*, en 1883, con destino al Paraninfo de la Universidad de Barcelona, advirtió sobre las dificultades que presentaba la realización del lienzo, a tenor de la gran escasez de noticias que se tenían sobre la época visigoda. Añadía en la *Memoria* que acompañó al boceto, presentada al concurso previo, que había tenido en cuenta la *Historia de España* del Padre Mariana para la configuración de la iglesia y como la iglesia donde había tenido lugar el Concilio, Santa Leocadia de Toledo, ya no existía, se inspiró en la iglesia de San Pedro, de Besalú; relató después que la información relativa a los trajes militares se la proporcionó José Puiggari, archivero de la Corona de Aragón y la de los eclesiásticos, el erudito Aureliano Fernández Guerra[41].

MEMORIA DEL TEMPLO DE SANTA LEOCADIA

Puede ser útil recabar la opinión de los historiadores y eruditos contemporáneos sobre la iglesia de Santa Leocadia de Toledo, levantada sobre el sepulcro de la santa en la vega del Tajo y que, con el tiempo, cobijaría también los restos de San Eugenio, San Ildefonso y San Julián, además de algunos reyes. Fue, en un principio, humilde capilla, consagrada el año 309, ampliada y embellecida tres siglos más tarde por Sisebuto para acoger los obispos y sus representantes, los números y magnates que

acompañaban al monarca y los presbíteros y diáconos, que iban en el séquito de los obispos, según el *ordo de celebrando concilio.* Allí se celebrarían los concilios IV (año 633) bajo el mandato de Sisenando; V (año 636) y VI (año 638) bajo el de Chintila, y XVII (año 694) bajo el de Égica, todos de carácter nacional y convocados por los reyes.

Se levantó un monasterio al servicio de la basílica y el sepulcro de la milagrosa santa y el lugar se convirtió en un renombrado centro de peregrinación a imitación de Santa Eulalia de Mérida. De hecho, su abad Valderedo firmaría las actas del XI Concilio de Toledo.

Parro precisa que, con la llegada de los musulmanes, la basílica fue completamente derruida, quedando sus escombros esparcidos sobre aquel campo; restos que, por lo demás, dieron testimonio en diferentes épocas de la riqueza de los materiales empleados en esa fábrica por Sisebuto y sobre la que añade:

> *Y por muy problemática que sea para algunos críticos modernos la magnificencia de los templos y edificios de tan remota época, no hay duda en que la de esta basílica es positiva, por lo menos en extension ó capacidad y en eleccion de materiales, ya que en la elegancia de las formas y delicadeza del trabajo no podemos asegurar tanto, pues las artes no se encontraban muy pujantes en aquel periodo de conquistas y batallas*[42].

Con la invasión islámica, las reliquias de Santa Leocadia fueron trasladadas a Oviedo y el templo quedó arruinado, hasta su reedificación en 1166; el ábside mudéjar es lo único que queda de la construcción levantada bajo el reinado de Alfonso X[43].

Los eruditos románticos pensaban, todos, que el famoso santuario sucumbió bajo el yugo de los infieles, "aunque manteniendo vivos entre los escombros las tradiciones de su cristiana grandeza". Atrás había quedado la institución del arzobispo Juan, en 1162, de un cabildo de regulares adictos al

culto y servicio de Santa Leocadia; pero el nuevo recinto ya no tuvo el esplendor de los antiguos tiempos[44]. Martín Gamero vio en aquel lugar, en 1862, un templo con aquella advocación, de fábrica no moderna, pero que apenas le proporcionó una idea de lo que hubo de ser la iglesia en tiempo de los godos. Tal vez por ese motivo recomienda centrarse no tanto en las riquezas y primores de la construcción de Sisebuto como en los hechos que en ella tuvieron lugar:

> *Hablarán nunca á la imaginacion con mayor vehemencia los primores de la arquitectura que aquellas sublimes escenas de que fué digno teatro esta basílica en los días del insigne Ildefonso […] Allí donde por tantos años resonó la grave voz de los Padres de la Iglesia española, y se discutieron los asuntos más árduos de la república, y se estrecharon amigablemente el sacerdocio y el imperio para llevar á cabo de consuno la grande obra de la unidad político-religiosa de esta monarquía; donde encontraron su última morada reyes y prelados, próceres y magnates, poetas y otros claros varones, y vagan ilustres sombras de los Eugenios, de los Leandros é Isidoros, que derramaron á torrentes por aquel sagrado recinto las luces de su inteligencia ó hicieron en él frecuente ostentación de su acendrado patriotismo*[45].

Ante tal panorama, el cronista oficial toledano puntualizaba que toda la belleza material se eclipsaba y la contemplación de lo terreno que deslumbra a los ojos del curioso quedaba necesariamente en segundo plano. No era muy distinta la opinión de Amador de los Ríos, de quien el primero declaraba haber tenido en cuenta su *Toledo pintoresca* para sus reflexiones[46]. Cuando el historiador y arqueólogo cordobés viajó hasta Toledo, se trasladó a la vega del río, entró en la iglesia y oyó murmurar la corriente del Tajo; sintió un profundo respeto al pisar su interior y le pareció "ver las sombras de tantos y tan

ilustres prelados como acudían á la voz de los monarcas á dar leyes á la zozobrante Iglesia"[47].

Acudió allí a rendir homenaje de gratitud a aquellos sabios varones, evocó el famoso milagro de la virgen Leocadia en tiempos del rey Recesvinto y le vinieron a la memoria los numerosos concilios que la basílica acogió empezando por el que promovió Sisenando. Dio cuenta de todo ello en su estudio y además incluyó un grabado que, con el título de *Antiguos concilios de Toledo*, venía a resumir las juntas de prelados y magnates que allí tuvieron lugar. Domina un amplio escenario en el interior del templo un monarca en actitud solemne, sentado en un trono elevado sobre seis gradas y realzado por un dosel, que escucha a un monje, de pie, dispuesto frente al rey. Un escribano toma nota de lo que acontece y el resto de los asistentes atienden, concentrados, al discurrir de la sesión; pinturas murales, escudos, cortinas y tapices recrean el interior del templo, levantado de acuerdo con el bien conocido estilo latino bizantino[48].

El grabado ofrece un recinto a rebosar, al haber dado acogida a los más de sesenta obispos y magnates, presbíteros y diáconos que acompañaban al monarca y obispos en estas reuniones. Martín Gamero se pregunta sobre el papel que jugaba el pueblo en estos congresos conciliares; estima que asistían seglares aunque solo se les admitía "para que oyeran y presentaran en casos raros su asentimiento á ciertas medidas de carácter general"[49]. Y en la obra de Baixeras que ilustra la primera junta del IV Concilio, Sisenando, puesto de rodillas, aquí ante San Isidoro, "con muestras de mucha humildad, con sollozos y lágrimas que de sus ojos y de su pecho despedía en abundancia, pidió á los padres que le encomendasen á la divina Magestad, para que ayudase sus intentos"; además, el pintor ha incluido a un grupo de soldados de la guardia personal del rey, que de pie y a respetuosa distancia, quietos y silenciosos, se ofrecen como testigos del acontecimiento[50].

Los soldados dirigen su mirada, como el resto de los presentes, hacia los protagonistas citados antes, enlazados con la ayuda de sus miradas y gestos. Ocupan la cabecera de una iglesia ambientada con pinturas murales románicas y el tapiz de la Creación de la catedral de Gerona; y no falta la recientemente descubierta corona de Recesvinto, dispuesta entre Sisebuto y San Isidoro como corona votiva. No cabe duda de que, para entonces, los eruditos españoles sabían que colgar coronas en lugares sagrados era práctica habitual en Bizancio, devoción que atribuían a Constantino y cuyo ejemplo habían seguido primero otros emperadores de Constantinopla y más tarde los monarcas y príncipes de los pueblos de Europa al recibir la religión cristiana[51].

La presencia ahora de la corona de Recesvinto, que gobernó varias decenas de años después, revela, como en la pintura de Muñoz Degrain, que Baixeras deseaba para su lienzo una recreación aceptable del pasado tratando de evocar lo representado como si fuera verdad y no tanto una mirada artística precisa. Algo semejante sucede con el lienzo que presentó Mariano Vayreda y Vila a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884 y que llevaba por título *El rey Sisenando ante el IV Concilio de Toledo*[52]; y a juzgar por la crítica de *La Iberia*, el género de la pintura de historia daba síntomas de agotamiento:

> *El rey Sisenando ante el Concilio IV de Toledo. Sr. Vayreda y Vila. Mucha inocencia, muchísima en la composición; hay obispos con las manos levantadas que toman posturas chinescas; la luz es bastante falsa en las figuras de la izquierda; el rey tiene una posicion muy poco conveniente á su dignidad. Tal es, que asusta al obispo que la preside, que encoge los pies temiendo lo muerda, nada diremos del fenómeno que sostiene la corona; se puede exhibir en cualquier barraca de feria: tiene dos cabezas, cuatro manos y cuatro piés; daría muy buenas entradas*[53].

El crítico de *La Iberia* se hacía eco de una mentalidad en la que la gestualización de los personajes se consideraba ahora exagerada y fuera de lugar; los lienzos, por lo demás, revelan que tanto Baixeras como Vayreda desconocían las características de los templos visigodos: su estructura, decoración y mobiliario. Curiosamente, entonces se volvió a publicar el estudio de Pedro de Madrazo sobre *Sevilla y Cádiz*, dentro de la colección *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia*, y que trataba del arte latino-bizantino[54].

Recordaba que las iglesias de los godos eran de planta y disposición latinas, semejantes a las de ostrogodos y longobardos: un rectángulo dividido en tres o cinco naves, la del centro más elevada, y las laterales disminuyendo en altura sucesivamente; la techumbre era de madera y la diferencia de alturas se manifestaba al exterior, "proyectándose la parte superior de la imafronte ó fachada en ángulo á manera de frontón". Los sillares cúbicos, el escaso ornato exterior y la presencia de los arcos de herradura acababan por perfilar estos edificios, donde la riqueza decorativa se prodigaba en el interior a la manera de los templos bizantinos:

> *Esto es, decorados de mármoles y jaspes, pinturas, mosáicos y taraceas de ingeniosas combinaciones de líneas y colores, y todos los caprichosos adornos que arriba dejamos enumerados, los cuales se esculpían en la piedra, con muy escaso relieve, cuando no había medio de trazarlos con pinturas y mosáicos, que eran la gala y el arreo predilectos de los artistas de Bizancio*[55].

Para fundamentar su tesis, Madrazo traía a la memoria los edificios y fragmentos de arquitectura visigoda mencionados ya por otros autores, a los que añadía la iglesia de San Juan de Baños, "edificación de Receswintho, que fuímos nosotros los primeros en dar á conocer como construcción visigoda, subsistente y casi íntegra, en el seno de la Comisión encargada de publicar los *Monumentos de España*"[56].

Y por lo que se refiere a la vinculación artística del reino visigodo con el Imperio bizantino, se preguntaba: "¿Cómo había de ser de otra manera cuando todo en la corte de Leovigildo, Recaredo y sus sucesores era reflejo directo del astro fascinador que brillaba sobre el Bósforo?". Descartaba, no obstante, el influjo directo de Constantinopla y lo atribuía más bien al comercio establecido con Oriente en aquellos años y al deseo de los prelados de nuestros concilios de tener un arte al servicio del culto semejante al que habían conocido en la opulenta Bizancio[57].

La influencia oriental era más activa y directa de la mano de aquellos objetos que podían ser transportados con más facilidad. Como el Arca Santa de la catedral de Oviedo, creada en Constantinopla o Jerusalén, indica Amador de los Ríos, tal vez en el siglo VI, y que fue trasladada a Occidente durante la primera mitad del VII; a partir de entonces no dejó de asombrar a los cristianos no solo por el número y cantidad de reliquias que encerraba, sino también por su belleza y magnificencia:

> *Graciosa arquería, genuinamente bizantina, bajo la cual se cobijan apóstoles, evangelistas y mártires de bello relieve, si bien aparece ya en estado decadente la escultura, decora la parte primitiva: vése la moderna, añadida en tiempo de Alfonso VI, la tradicional representación del Salvador en el Vesica-piscis, sentado en silla curul, que exornan tres hiladas de arcos á la manera bizantina y rodeado en el exterior de ángeles que lo sostienen*[58].

ESCENARIOS DEL III CONCILIO DE TOLEDO

Así fue como monumentos como el Arca Santa sirvieron de modelo, derivándose de esta imitación "las cruces alargadas, y otros preciosos dípticos y relicarios de la misma catedral"; e idénticas o muy semejantes características pueden apreciarse

en el arte de la orfebrería durante los tiempos visigodos; tal es el caso de los objetos artísticos que conforman el tesoro de Guarrazar. Y Amador de los Ríos advertía que en ellos se encontraban muchos de los elementos decorativos que adornaban obras como la citada más arriba, siendo coincidentes, por lo demás, con los utilizados por la arquitectura latino-bizantina en la propia Toledo[59].

Madrazo añadía que, después de la conversión de Recaredo, el arte presentó la misma unidad en todo el territorio peninsular; se trataba de otra demostración más de los beneficios conseguidos por la adhesión del monarca, la corte y sus súbditos al catolicismo. Y al querer subrayar los patronos del Senado la importancia simbólica que concedían a la unidad religiosa impuesta por Recaredo, encargaron a Antonio Muñoz Degrain un lienzo relativo a ese acontecimiento, con destino al Salón de Conferencias. El cuadro, que había de llevar por título *La conversión de Recaredo,* lo terminó el 15 de noviembre de 1887 y, tras su entrega al Senado, la Comisión de Gobierno Interior acordó pagar al pintor "la cantidad de 90.000 pesetas, doble del precio en que fue estipulado cuando se le encargó"[60]. Tal fue la satisfacción que produjo a los comitentes su contemplación.

Consciente de la importancia del encargo, Muñoz Degrain quiso documentarse adecuadamente tanto sobre el suceso histórico como de las costumbres, la indumentaria, la manera de ser, el gusto artístico de los visigodos y la época que les tocó vivir. Por lo que se refiere al momento solemne de la conversión de Recaredo en el III Concilio de Toledo, el historiador Modesto Lafuente, contemporáneo del pintor, la describió como sigue:

> *Presentóse el monarca ante la venerable asamblea; y renovando solemnemente el acta de abjuracion del arrianismo, declaró en su nombre y en el de la reina Bada que abrazaba y profesaba la fe católica y el símbolo de Nicea, reconociendo la igualdad de las tres personas divinas.*

Exhorta seguidamente á los obispos arrianos y á los grandes que asistian al concilio á que sigan é imiten su ejemplo en obsequio á la unidad de la Iglesia. Un prelado pregunta en su nombre si se adhieren á los sentimientos del monarca y como por una inspiración providencial todos suscriben á la profesion de fe de Recaredo, el cual entrega por su mano á los obispos el tomo régio, que contenia los puntos relativos al buen órden y disciplina de la Iglesia de que el concilio se había después de ocupar[61].

A tenor de lo anterior, el pintor dispuso en el lienzo un llamativo sitial colocado sobre unas gradas de bronce dorado; allí, el rey Recaredo, vestido con una suntuosa túnica de raso carmesí y coronado con una diadema rematada con una cruz, abjura de la doctrina de Arrio y acepta la nueva religión elevando su mirada al cielo, al igual que su esposa Bada. Da fe del juramento al venerado Leandro, identificado por una inscripción en el sitial "LEANIDER/ARCHICPS/FXBIL/LIA", "lumbrera de la Iglesia y alma de la asamblea", de pie, bajo el dosel de su sitial, también metálico; y en el lado contrario, el arzobispo Mausona, la gloria de Mérida, preside la reunión[62]. Las inscripciones que remiten al lugar de celebración del concilio, la fecha y el emplazamiento del venerado Leandro rezan como sigue:

"TA BASELICA SOYE LEOCADIE IN CATOLICO DIE DECIMUS TETIUM IDUS APRILIS ANNO F/E LILITER RECIN DÑI NOSTRI GLORIOSSIMI FL RECAREDI REGIS ERA DLXXXVII" (*en la base de la grada*).

"LEAN/DER/ARCHICPS/FX BILL/LIA" (*en el sitial a la izqda.*).

Además, Muñoz Degrain se lamentaba del escaso conocimiento de las artes de los visigodos y bizantinos, necesario para una adecuada recreación del escenario y ambientación de su encargo; de ahí que puntualice:

> *Las coronas votivas de Guarrazar (Toledo), los mosaicos de San Vitalle en Rávena (Italia) y los de Santa Sofía en Constantinopla son los más importantes y los que me han servido más principalmente para reconstruir la indumentaria de la época de Recaredo. En ella aparecían confundidos los caracteres latinos arraigados de antiguo en nuestro pueblo, con la magnificencia de la corte de Bizancio, que introdujo en la suya Leovigildo; así se ve la austeridad y sencillez de la línea recta al lado de la labor primorosa y complicada que pudo ser origen, según doctos pareceres, de la arquitectura árabe en España. Lo mismo que con la indumentaria sucede en el caso concreto del asunto representado; porque si bien se conoce la legislación de los concilios, existen, por el contrario, pocas noticias de todo lo que al ceremonial se refiere*[63].

Así las cosas, no es de extrañar que la planta y "los mosaicos policromos de cristal y oro que adornan las paredes del templo de Santa Leocadia" en el lienzo[64] nos hagan recordar el interior de San Apolinar in Classe de Ravena, aunque la procesión de vírgenes y mártires ha sido sustituida ahora por una *Entrada en Jerusalén*; que el capitel de mármol del plano medio, que acoge dos corderos que flanquean una cruz, recuerde otro de la citada de San Vital[65]; que Recaredo y su esposa Bada estén vestidos y ornados con joyas inspiradas en las famosas escenas de Justiniano y Teodora; no faltan tampoco la iconografía del crismón o de Cristo Pantocrátor ni algunos de los objetos procedentes de Guarrazar, descubiertos en 1858, y cuya pieza más valiosa era la corona votiva de Recesvinto.

La forma de esta corona es coincidente con la bizantina llamada *stefanos*, más alta que la *stemma* que se usó primero, pero sin el remate de la *kamelaukion* que sería habitual más tarde. Los textos bizantinos mencionan a emperadores y magnates que regalaron coronas a altares a los que tenían devoción.

Y fue el peregrino ruso Antonio de Novgorod quien vio colgada sobre el altar de Santa Sofía una que consideró donación de Constantino; correspondía, quizás, a una ofrenda de Justiniano del que se sabe que donó varios ejemplares de este tipo a la iglesia imperial; otros emperadores seguirían su ejemplo[66]. De modo que colgar coronas votivas era una costumbre bizantina que los visigodos no hicieron sino imitar. Así lo entendió Muñoz Degrain, quien pasó por alto que se trataba de un anacronismo; Recesvinto pertenecía a la centuria siguiente.

También, como en Bizancio, como en la Ravena del siglo VI, podemos apreciar que el oro de la luz inmaterial domina la escena. Pero mientras que allí la ornamentación profusa se repliega hacia zonas secundarias o desaparece para dar paso a la figura humana, grande y solemne, aquí el pintor despliega la exuberancia fogosa de su materia pictórica[67], de un abuso de lo decorativo que afecta a la credibilidad y ambientación de la historia.

Ahora, en el cuadro de Muñoz Degrain, las referencias bizantinas en la arquitectura, la decoración y los ornamentos femeninos son más ricas y precisas que en los ejemplos anteriores, guiado el artista por una deliberada voluntad de precisión histórica. Los críticos han llamado la atención, además, sobre la audacia formal que proyecta la obra; C. Reyero escribe que sin esa propuesta la obra sería distinta: "La materia pastosa, como dada a brochazos, en la que destacan los estridentes efectos refulgentes del raso carmesí y el amarillo broncíneo, se extiende por todo el lienzo para producir una extraordinaria suntuosidad cromática global, que sugiere una ceremonia misteriosa y alucinante, más allá del hecho concreto que describe"[68].

La obra apenas tuvo proyección pública en su tiempo y fue relativamente comprendida por la crítica, al distanciarse el pintor del realismo y encaminarse de manera decidida hacia la primacía de los valores pictóricos puros[69]. En este sentido, *La Ilustración Ibérica* publicó un grabado en septiembre de 1888,

con dibujo de P. y Valor y un comentario amable; calificaba al pintor de ilustre autor de *Los Amantes de Teruel,* añadía que en este lienzo había estado tan inspirado y grande como tenía por costumbre y concluía diciendo que "la imponente ceremonia está magistralmente concebida y realizada, revistiendo toda la majestad que debió tener"[70].

La obra de Muñoz Degrain no fue enviada a las Exposiciones Nacionales, pero sí estuvo en la Universal de París de 1889. Emilia Pardo Bazán, que visitó el certamen, pensó que la tela se resentía del abuso del carácter decorativo y que estaba desdibujada: "Muñoz Degrain ha pintado como nadie los pormenores de la indumentaria y el fondo de sus *Amantes de Teruel*; desde entonces su talento, en vez de robustecerse y afirmarse, sufre algún eclipse"[71].

EL AFÁN DE GERTRUDIS DE AVELLANEDA

Tampoco había tenido buena acogida, treinta y siete años antes, el drama titulado *Flavio Recaredo*, escrito por Gertrudis Gómez de Avellaneda. Se estrenó el 27 de octubre de 1851 en el Teatro del Príncipe de Madrid y fue recibido por crítica y público con poco entusiasmo, aunque contó con un excelente reparto: Julián Romea hizo el papel de Recaredo; Matilde Díez, el de Bada; José Calvo, el de Arzobispo; Antonio Pizarroso, el del duque Claudio, y Alverá, el de Agrimundo[72]. En realidad, la obra no pasó de la tercera representación, a pesar de que la autora fue aplaudida y al estreno asistió la familia real y personalidades de la talla de Nicasio Gallego.

La crítica dio somera cuenta del estreno, algún gacetillero prometió volver sobre el tema, pero no lo hicieron; aunque destacaron los momentos de inspiración del señor Romea y la armoniosa y brillante poesía que venía prodigando la autora en sus obras y en este episodio. *El Clamor Público* del día 28 de

octubre, más rotundo, empezó señalando que el drama carecía absolutamente de interés y añadía:

> *En general la versificación es buena; pero ni los caracteres ni los episodios ni el argumento corresponden a las exigencias del arte. Faltan vida y animación, al paso que sobran diálogos y personajes.*
>
> *Sin embargo, el drama fue aplaudido, si bien creemos que fuese más bien por galantería que por testimonio de aprecio dispensado a su mérito. Es obra, según tenemos entendido, de una señora*[73].

El crítico de *El Clamor* asistió a la segunda y tercera representación y se ratificó en el juicio que se había formado el día del estreno:

> *Falta de situaciones dramáticas, ningún interés, pobreza en el enredo, insignificancia de los caracteres; tales son sus principales defectos. Esperemos, sin embargo á que se imprima para hacer de ella una crítica detenida y razonada*[74].

La autora evitó imprimir la obra antes de estrenarla y al hacerlo, en el mes de noviembre, introdujo cambios y alteraciones según era costumbre. Modificó el título, que ahora denominó *Flavio Recaredo*, un drama en tres actos y en variedad de metros, suprimió cinco personajes secundarios y cambió el nombre de la nodriza de Bada, Emerberga, por el de Emersenda; e incorporó alguna novedad argumental, como la de justificar la extraña irrupción de Bada en el Palacio Real[75].

Pero mantuvo la estructura de tres actos y el equilibrio de las escenas, que tienen como hilo común el cambio de la política de Recaredo ante el catolicismo a la búsqueda de la unidad de España; la acción discurre en los años 588-589 y comienza con el lamento de la princesa católica Bada por la muerte de su madre, la reina sueva Sisegunda, y la derrota de su pueblo ante

los godos que dominan la península. Va vestida con sencillez y camina por una:

> *Humilde estancia de la habitación de Bada con pobres y escasos muebles. Puerta al fondo y atrás a los lados. El acto comienza al anochecer, y aun no se ven luces en el lugar de la escena, alumbrado solamente por el último crepúsculo*[76].

Bada es consolada por el arzobispo Mausona, odia al arriano Recaredo y tiene conocimiento de una trama en contra suya. La conjura es descubierta en el segundo acto, al aparecer la princesa cuando el rey va a ser asesinado por Agrimundo, en la cámara real del duque Claudio, en Mérida. Recaredo castiga a los traidores y manda a Bada a su palacio a Toledo bajo la vigilancia del respetado arzobispo mientras él va a luchar contra los invasores francos. Al comienzo del tercer acto, la dama y su nodriza conversan sobre la suerte del monarca en la guerra en un:

> *Salón correspondiente á las habitaciones de Bada en el palacio del rey, en Toledo. A un lado ventanas que se supone caen sobre la plaza; al otro puertas que conducen á cámaras interiores; y al fondo arcos practicables que comunican aquella sala con otra más extensa del palacio. Adornan la estancia muebles de época, entre ellos una mesa que contiene todo lo necesario para escribir, y se ve también una cruz de plata, á cuyos pies estan esparcidas algunas flores*[77].

Bada muestra su angustia por amor a quien le tiene presa y que regresa victorioso de la guerra. Y al volver a palacio, el monarca le entrega un pergamino anunciando su conversión y le propone el matrimonio para hacerla su reina. El documento, que será leído en un concilio en presencia del buen pastor Leandro, suscrito con emoción por la princesa y leído por Mausona, dice como sigue:

> *Yo, Flavio Recaredo, rey de España, dando anatema al ominoso Arrio y á cuantos sigan sus falaces doctrinas, ofrezco á Dios, por los santos prelados reunidos en el gran Concilio de Toledo, esta ínclita nacion apartada hasta hoy de la verdadera y única iglesia católica y romana, á la que sincera é irrevocablemente nos unimos por la igualdad de la fé que tenemos en el corazon, confesamos con los labios y sostendremos con la ayuda de Dios por todo el mundo, según lo suscribo con mi diestra*[78].

Mausona anula el voto sagrado que tomó Bada para que el monarca y la princesa puedan casarse; al poco, el pueblo se agolpa a la entrada del salón precedido por el duque Claudio que "enarbola la bandera goda, en cuyo centro se ve la cruz". Mientras el templo aguarda, Recaredo toma a Bada de la mano y la presenta al pueblo, que invade el salón y se inclina en torno suyo en actitud de respeto y alegría. El arzobispo se coloca junto a Bada y el rey arranca el estandarte del duque y pronuncia los últimos versos del acto:

> "Católica monarquía!
> La cruz espera al altar,
> y á este ángel demanda el solio!
> A entrambos vamos á alzar
> y nuestra frente á humillar
> al cristiano capitolio!
> Esta enseña del Dios-Hombre
> será de hoy mas mi pendon,
> y por eterno blason
> de católica el renombre
> vincularé en mi nacion!
> Para arrancárselo inventó
> el infierno nuevo ardid,
> que hallará un pueblo valiente

que el noble timbre sustente
con largos siglos de lid!
Y acaso en tiempo distante,
(me lo anuncia el corazon!)
alcance por galardón
clavar esta cruz triunfante
en incógnita región!"[79].

Recaredo profetiza entonces que España será una nación cristiana y que su bandera dominará otras tierras en el futuro; hace así referencia la autora al descubrimiento de América en 1492. Gómez de Avellaneda se toma otras licencias históricas, como el origen de Bada y el carácter de su relación amorosa con Recaredo; pero coincide con historiadores románticos al subrayar la idea de que la unidad religiosa de España es la base de su fuerza. La religión se presenta en la obra como una fuerza bondadosa que dispensa la justicia divina, garantizando la igualdad de derechos, la justicia política y la libertad; reitera, puntualiza Fox-Balli, la idea tradicional y conservadora de la necesidad del catolicismo como religión oficial para unir y fortalecer España[80].

DRAMATURGOS Y PINTORES

Llegados a este punto conviene recordar que la pintura y el teatro histórico tenían rasgos en común; les unía el mismo origen y unos principios teóricos similares: los asuntos, las pasiones, el tratamiento de las unidades, los personajes y el conocimiento de la época; y, por último, indica M. S. Catalán, unos principios técnicos semejantes: la perspectiva, la composición del cuadro o de la escena y la iluminación[81].

Es bien conocido que los dramaturgos románticos mostraron gran interés por la pintura; algunos, como el duque de

Rivas, se dedicaron a ella[82]. Esta orientación influyó en sus célebres dramas y, en particular, en el *Don Álvaro*; de hecho, fue tan minucioso en las acotaciones de esta obra que se convirtió en el escenógrafo. Se ha llegado a señalar que su creación literaria es la de un pintor. No hay más que acercarse a las apostillas que hace en la jornada primera de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, que tiene lugar en Sevilla, en un atardecer del mes de julio, con el horizonte del puente sobre el Guadalquivir y el arrabal trianero, escenario que emparenta con el paisajismo romántico que se puede encontrar en la pintura de la época:

> *La escena representa la entrada del antiguo puente de barcas de Triana […] Al fondo se descubrirá de léjos parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza la alameda*[83].

Y con motivo de su fallecimiento, en el elogio fúnebre que pronunció Amador de los Ríos el 20 de mayo de 1866, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución de la que había sido director, el historiador de Baena proclamó que el duque de Rivas necesitó, desde un principio, "contar lo que sentía y pintar lo que miraba"; y añadió que "recibió el poeta largo y precioso tributo del pintor en cuantos momentos ardió la inspiración en su mente, debiéndose a este felicísimo maridaje las más vistosas galas y ricas preseas"[84]. Y se extendió el ilustre académico en su elogio, indicando que acreditó aquí y allá que había nacido pintor como nació poeta en paisajes y cuadros de costumbres, en retratos y composiciones históricas, religiosas y alegóricas; la lozanía de las descripciones en sus romances históricos y su rara brillantez eran buena prueba de ello[85].

Lo cierto es que hizo buen uso de la historia de España y de ella extrajo gran parte de los asuntos que luego trató

literariamente. Y esto lo hizo desde los primeros escritos y con los primeros protagonistas. Y por lo que se refiere al tema que nos ocupa, por los años en que pintó el mencionado *San Hermenegildo recibiendo el martirio*, en 1814, a los veintitrés años de edad, escribió una tragedia sobre *Ataúlfo*, hoy perdida, y se interesó por el último de los reyes godos, don Rodrigo, en un bello poema, *Florinda*[86].

Este romance, donde el autor da muestras de pleno dominio de la puesta en escena, deja atrás los elementos clásicos y lleva a primer plano el misterio, la luz y el color. Así describe el emplazamiento del alcázar donde vive la bella Florinda, deseada por don Rodrigo:

"Casi en mitad de la extendida España,
De Toledo saludan las almenas,
Y los peñascos do se empinan baña
Tajo, que envuelve en oro sus arenas;
Y luégo entre tomillos y espadañas,
Y por feraces márgenes amenas
Deslizándose, gira sosegado
Sobre un risueño y delicioso prado.

Rica verja de bronce los confines
De un anchuroso espacio en él cercaba,
Do entre bosques, estanques y jardines
Un palacio soberbio descollaba.
Sus cuadras y dorados camarines
El balconaje literal mostraba,
Al esplendor de antorchas y blasones,
Que ardientes alumbraban los salones"[87].

José Zorrilla era amigo de Esquivel y fue Villaamil quien dibujó la portada para la primera edición de sus poemas. La afinidad entre el poeta y el paisajista ferrolano era conocida por todos y

buena prueba de ello es la composición que le dedicó Zorrilla, que llevaba por título *La noche de invierno*, y que dice como sigue en las estrofas sexta y séptima:

"Tú tienes dentro de la mente
Galerías, catedrales,
Y todo el lujo de Oriente
Y un mundo para pintar;
Tú tienes en tus pinceles
Derruidos monasterios
Con aéreos botareles
Y afiligranado altar.

Tienes torres con campanas
Y transparentes labores;
Castillos con castellanas
Que aguardan á su señor,
Y bóvedas horadadas,
Y silenciosas capillas
Donde en marmóreas almohadas
Yace el muerto fundador"[88].

José Zorrilla concluye su poema animando al célebre pintor a que prepare lienzo y pinceles y despliegue su fantasía, que el poeta le reconoce cuando representa los alcázares morunos, los pilares bizantinos, los castillos almenados y los gabinetes cincelados de la Alhambra. Al igual que en galerías, catedrales o silenciosas capillas donde los caballeros medievales duermen en heráldicas almohadas; y las memorias del pasado que no quedan, por fortuna[89].

En este sentido, el poeta vallisoletano reveló que debía su fama a la inspiración romántica de Toledo, a "aquella gótica catedral, cuyas esculturas se habían levantado de sus sepulcros para venir á cruzar por mis romances y mis quintillas

[…] aquellos claustros católicos, aquellas mezquitas moriscas, aquellas sinagogas, aquel río y aquellos puentes y aquellos alcázares"[90].

Y al igual que el duque de Rivas, José Zorrilla utiliza la escenografía para estimular la atención del espectador. Así se puede advertir en su *Don Juan Tenorio*, donde no solo se impregnan pintura y teatro, sino que introduce la escultura[91]. Es en la segunda parte de la obra cuando el dramaturgo acentúa la importancia de lo plástico, con acotaciones más extensas; buena prueba de ello es la del acto primero, que remite a un cementerio:

> *Hermoseado á manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de D. Gonzalo de Ulloa, de Dª Inés y de D. Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra […] y en tercer término, y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador, D. Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte. Dos llorones a cada lado de la tumba de Dª Inés dispuestos á servir de la manera que á su tiempo exige el juego escénico. Cipreses y flores de todas clases embellecen la decoración, que no debe tener nada de horrible*[92].

La acción transcurre en una tranquila noche de verano, en compañía de una diáfana luz de luna. Pero la placidez y serenidad que se percibe en el cementerio da paso en el acto tercero a la representación plástica de las postrimerías, tal como se exhiben en los cuadros de Valdés Leal, con adherencias románticas. Y contrasta también con la mesa donde habían comido antes don Juan, Centellas y Avellaneda, pues "en vez de las guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etc. (a gusto del pintor)"[93]. Así quería hacer creer a los espectadores que el gozo del

placer terreno se transformaba en una desolada y barroca imagen de la vanidad de los bienes del mundo[94].

A su vez, Patricio de la Escosura, que publicaría a partir de 1842 la *España Artística y Monumental*, con textos descriptivos suyos y grandes láminas de Pérez Villaamil, se mostró puntilloso en las acotaciones de sus dramas. Así ocurría en *Don Jaime el Conquistador*, estrenada en 1838, por lo que se refiere al marco por donde discurre la acción, la indumentaria y gestos de los personajes[95]. Y con motivo del estreno de su *Don Pedro Calderón*, el crítico Scévola advirtió que la escena de academia del segundo acto era una fiel reproducción de una costumbre familiar en la corte de Felipe IV que contribuyó a hacer la obra más atractiva a los espectadores; también les había causado un notable impacto la aparición de Lope de Vega al final de la obra, en el templo de la inmortalidad. Y por lo que se refiere a la escenografía, añade: "La comedia se ha presentado con mucho esmero y propiedad. La decoración del acto primero sorprende por su sencillez y por su verdad"[96].

Sobre la relación entre pintores y autores de teatro y actores, es muy ilustrativa la noticia dada por *La Época* en el 17 de enero de 1852; al tiempo que informaba sobre el éxito de la puesta en escena en el Teatro de la Cruz de *Las Memorias del Diablo*, indicaba que el pintor Francisco de Paula Van Halen estaba ocupado en la composición y ejecución de tres cuadros escénicos:

> *En ellos se hallarán retratados en la situacion y trajes convenientes nuestros principales actores y actrices. Del teatro del Príncipe será una escena de las comedias antiguas que tan brillantemente se están poniendo en escena por la admirable Matilde Díez y el inteligente Romea; la primera, elegirá la escena y situacion que se le ha de pintar. Del Drama la interesante y principal escena del cuarto acto de la Adriana en que la simpática Teodora Lamadrid, la señora Rodríguez y el concienzudo Sr. Arjona*

> *(D. Joaquín) han arrebatado al público. Del Circo, el final del segundo acto de Jugar con Fuego, zarzuela en que Salas, la señorita Latorre y todos los demas han llamado tanto la atencion. Los cuadros son de un regular tamaño, y trajes decorados y demas escrupulosamente retratados, para que cada uno sea un fiel reflejo del modo en que cada produccion dramática se ha puesto en escena en estos tres teatros*[97].

Zorrilla. Esquivel, Villaamil y Van Halen fueron artistas románticos; un tiempo en el que la convergencia de las artes y las letras resultó muy fecunda; las relaciones entre pintores y escritores en la época de Isabel II estimularon de manera muy provechosa la fantasía de los artistas de esos años, quienes ilustraron con enorme profusión y riqueza imaginativa ensayos o poesías, novelas cortas o piezas teatrales. Y las estampas no faltaron en la edición de grandes obras de litografía o en revistas de nueva creación; el *Artista* es buena prueba de ello[98].

ACONTECIMIENTOS Y PROTAGONISTAS DE LOS ROMÁNTICOS

En este contexto, ya lo hemos visto, resultó familiar la utilización de asuntos históricos en el teatro y la pintura, así como en el resto de las artes. Se creía que la historia modificaba la sociedad y condicionaba sus manifestaciones artísticas y se buscaba la reconstrucción de la memoria de la nación; una tarea abordada tras el análisis de etapas, acontecimientos y protagonistas que resultaban útiles en este propósito. Ahora, la Edad Media iba a jugar un papel sobresaliente[99].

Los amores de don Rodrigo y la Cava, junto con la venganza de don Julián, la heroicidad de Guzmán el Bueno, la constancia de doña María de Molina o el suplicio de los Carvajales

fueron algunos de los asuntos que gozaron de la predilección de literatos y pintores. Así, Mariano Roca de Togores puso en escena en 1837 *Doña María de Molina*, haciendo gala, por lo demás, de una exquisita erudición, como lo ponían de manifiesto las notas que acompañaban al texto. Y Antonio Gómez Cros, nombrado pintor de Cámara de Isabel II en 1846, se interesó por este asunto y realizó un lienzo que tituló *Doña María de Molina presentando a su hijo a los segovianos* y lo expuso en concurso público antes de 1856; aunque la obra más conocida es la que pintó Antonio Gisbert con destino al Congreso de los Diputados y que se denominó *Jura de Fernando IV en las Cortes de Valladolid*[100].

El episodio de la muerte de los hermanos Carvajales fascinó por igual a escritores y pintores durante largo tiempo, mezclándose con frecuencia historia y leyenda. Pasó a formar parte del romancero, interesó a Lope de Vega y Tirso de Molina y cobró fuerzas renovadas con la llegada de la época romántica. Salvador Martínez Cubells representó a los dos hermanos en 1866, cuando iban a ser arrojados por la célebre Peña; y poco antes, Casado del Alisal había presentado a la Exposición de Bellas Artes un lienzo sobre este tema que tituló *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado*: fue adquirido por el Senado y gozó del reconocimiento de crítica y público[101].

Fue el 30 de noviembre de 1837, cuando Bretón de los Herreros estrenó en el Príncipe de Madrid el drama *Don Fernando el Emplazado*, que tuvo buena acogida por parte del público y sobre el que la crítica mostró alguna reserva acerca del extraño final de la obra. De hecho, ofrece una solución más compleja que la relatada por el Padre Mariana y otros eruditos de la época, solución que muestra al rey postrado y en cama; es entonces cuando don Gonzalo de Carvajal, disfrazado de fraile dominico, le clava un puñal y se convierte en instrumento de la justicia divina, aunque le perdona en alta voz y con tono solemne, poniendo la mano sobre la cabeza del rey. A continuación, el

médico examina el cuerpo y certifica su defunción. La obra termina con la proclamación del joven Alfonso como nuevo rey ante el pueblo impaciente que se había congregado a las puertas del palacio[102].

Los críticos tenían en cuenta si en la puesta en escena de los dramas y en los lienzos, los autores los habían representado con decoro y grandeza, tanto por lo que se refería al movimiento escénico como en la riqueza de las decoraciones y el lujo de los vestidos. Y teóricos como Francisco de Mendoza recomendaban escoger un asunto que el público comprendiese de inmediato; este autor aconsejaba "no aglomerar muchas figuras ni demasiados objetos. Con la sencillez en la composición se consigue el lucimiento del grupo principal, dándole espacio suficiente, siendo cierto que, multiplicando indiscretamente los objetos, éstos estorban el goce de lo principal y distraen la atención de lo esencial"[103].

Francisco de Mendoza insistía en la necesidad de que los pintores de historia se inspirasen en la época, estudiando el lugar y la escena, buscando los trajes usados entonces en monumentos o libros si no se hubieran conservado e interesándose por las leyes, armas, muebles y arquitectura de las naciones donde ocurrieron los hechos escogidos. Hechos donde había de primar una hazaña sobresaliente. Un acontecimiento de prestigio que se ofrecía como paralelismo moralizante de lo contemporáneo hasta hacer uso de la Historia como maestra, como fuente de reflexión, pero con conciencia del pasado[104].

El objetivo a conseguir por el pintor había de ser un cuadro agradable y armonioso, en el que el espectador se fijase de inmediato en los protagonistas principales, que los secundarios sirviesen para reforzar el asunto y enriquecer la composición y el interés de la obra. Recomendaciones, las de Francisco Mendoza, que podían ser de igual utilidad para los dramaturgos[105]. Así reflexionaba Bretón de los Herreros, en 1831, sobre la unidad de acción:

> *El teatro es una imagen; y así como no es posible formar una sola imagen de dos originales diferentes, tambien es imposible que dos acciones principales sean representadas razonablemente en una sola produccion dramática. El pintor aunque quiere hacer un cuadro histórico no se propone otro designio que el de retratar la imagen de alguna accion; y esta imagen no puede representar dos partes de la historia elegida, y mucho menos la historia entera, porque sería forzoso pintar muchas veces un mismo personage, y de este modo sería el cuadro confuso, incomprensible. Elige pues entre las partes esenciales de la historia que le sirve de materia la más conveniente, la más capaz de comprender en algún modo á las otras*[106].

Bretón de los Herreros, en la mencionada obra sobre Fernando IV, declara que la acción sucede en Martos y en Jaén, en el año 1315, en la torre; y en una parte de la villa de la primera población en los actos segundo y tercero. Mientras que en el quinto y último, la historia discurre en la "cámara del rey en Jaen. La puerta de entrada á la derecha del actor; la del dormitorio a la izquierda; al lado de esta, otra pequeña; en el foro un balcón grande"[107]. Don Hernán Rodríguez de Castro y don Pedro Díaz de Castañeda llevan al rey desmayado hasta su alcoba y con la ayuda de dos camareros lo sientan en un sillón. Hasta allí llegan el médico y un fraile dominico; este último cubierto con una capucha y con la cabeza baja. Tras su asesinato, el infante don Pedro sale al balcón y se dirige a la multitud curiosa mientras le flanquea el pendón de Castilla:

"¡Pueblo! Don Fernando el Cuarto
Murió. Dios solo es eterno
Mas si Fernando no vive,
Vive el rey en su heredero.
A Dios, el alma del padre;

Al hijo, el dosel supremo
¡Real, real Castilla, Castilla
(Tremolando el estandarte)
Por don Alfonso el Onceno!"[108].

WAMBA RENUNCIA A LA CORONA

Y más tarde, Bretón se extiende sobre las recomendaciones que habría de seguir un artista si quisiera pintar la historia de Ifigenia, precisando que no debería incluir en un solo cuadro todas sus aventuras; aconseja el tema del sacrificio, pues en esta acción se vería comprendida, en cierto modo, todo el relato de aquel suceso. Y añade que, como no hay acción humana simple, el pintor no debería poner a Ifigenia sola, desnuda al pie del altar:

> *Colocará tambien en los lugares y actitudes convenientes al sacerdote á los príncipes griegos, al hijo de Atreo cubriéndose el rostro para ocultar su dolor, á Clitemnestra llorosa […] porque todas estas diferentes circunstancias son parte de la triste ceremonia á que concurren, y esta sería sin ellas débil e imperfecta. Así pues el poema dramático no debe comprender mas que una sola accion, porque es preciso mostrarla sobre el teatro entera y acabada, sin omitir alguna de las circunstancias que le sean naturales. Si dicha accion esta sobrecargada de incidentes en la historia, debe el poeta desechar los menos esenciales, y sobre todo menos patéticos; y si, al contrario, escasea de ellos, su talento los debe suplir*[109].

Una puesta en escena, la del final de la obra de Bretón sobre Fernando IV, por cierto, no muy distinta a la de *El rey loco*, escrita por José Zorrilla y estrenada el día 15 de enero de 1847 en el Teatro Príncipe de Madrid. Ahora, el rey Wamba se asoma

al balcón del palacio real de Toledo, muestra la corona al pueblo que le espera y proclama entonces su renuncia:

"Yo soy
(mostrando la corona)
Vedla aquí. De mi cabeza
la quitan sólo mis brazos.
Pero aplaudid mi largueza:
me la disteis en pedazos,
y os la vuelvo en una pieza"[110].

A continuación, Wamba tira la corona al vacío mientras suelta una carcajada y en compañía de su esclavo nubiano Hasan toma el camino de Pampliega. Así concluía uno de los dramas más olvidados del autor vallisoletano, drama que daba comienzo en Idania la Vieja, "pueblo de la Lusitania", en el año 672, en el "interior pintoresco de un arruinado templo Romano", en presencia de los nobles y pueblo, en una escena iluminada por teas. El público asistente al espectáculo de Zorrilla, con la ayuda de la vigorosa declamación del famoso actor Carlos Latorre, pudo seguir la fingida locura del rey, el enigmático destino de Rodesinda, sus amores con Ervigio, encubierto bajo el nombre de Germano, el pergamino partido de Recesvinto… hasta la descrita escena final en que el supuesto loco arroja su corona al pueblo. De la acogida que recibió puede dar idea la crítica aparecida en *El Telégrafo:*

> *Prescindiendo de que los dramas históricos tienen ya un argumento de sabido desenlace y de que la historia trilla por sí sola toda la marcha de la pieza, creemos que el autor del Rey Loco no se sostiene en esta composición á la altura de El Zapatero y el Rey […] Pasaremos en silencio refutar el argumento del drama pues nadie ignora la historia del rey Wamba*[111].

En realidad, precisa Alonso Cortés, Zorrilla, por los escasos visos históricos que dio a su drama, no debió tener a la vista más que la *Historia de España* del Padre Mariana[112]; en todo lo demás dejó vagar libremente la imaginación. La historia de Wamba fue objeto de atención también de pintores y grabadores y tres fueron los temas considerados más significativos de su vida singular: el rechazo de Wamba de la corona, la entrada del rey en Toledo y su tonsura de manos del obispo Quirico. Por lo que se refiere al primero de los temas, el Padre Mariana relata lo siguiente:

> *Por donde los grandes se ayuntaron, y por sus votos, nombraron por sucesor en el reino á Wamba, hombre principal, y que tenia el primer lugar en autoridad y privanza con los reyes pasados, demás que era diestro en las armas y juicio muy acertado; y tan considerado en sus cosas y modesto, que en ninguna manera quería aceptar aquel cargo. Escusábase con su edad que era muy adelante: pedia con lágrimas no le cargasen sobre sus hombros peso tan grave. Consideraba con su gran prudencia que las aficiones del pueblo como quier que son vehementes, así bien son inconstantes y entre sí á las veces contrarias. Como no desistiese ni se allanase, cierto capitan principal, hombre denodado, con la espada desnuda le amenazó de muerte si no aceptaba, por estas palabras: "¿Por ventura será justo que resistas á lo que toda la nacion ha determinado, y antepongas tu reposo á la salud y contento de todos? En mucho tienes esos pocos años que te pueden quedar de vida, que con esta espada, si á la hora no te allanas, te quitaré yo y haré que pierdas la vida, por cuyo respeto rehuyes tomar esta carga, y con tu muerte mostraré al mundo que ninguno debe con color de modestia tener en mas su reposo particular que el pro comun de todos"*[113].

Prosigue Mariana diciendo que Wamba se doblegó a estas amenazas, pero no quiso dejarse ungir como era de costumbre

antes de ir a Toledo. Atraído Juan Antonio Ribera por el episodio, pintó un lienzo en 1819 que había de servir de pareja a su cuadro *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma;* ambos fueron destinados al salón central del Casino de la Reina de Madrid y que ahora guarda el Museo del Prado.

Al igual que en el caso de Cincinato, Wamba es un hombre sencillo, arrastrado al poder por exigencia de sus conciudadanos que vieron en ellos, en su integridad, modestia y eficacia, a las personas idóneas para dirigirlos; y una vez en el poder supieron sacrificarlo todo al cumplimiento de su deber. Ribera se propuso trasladar a este lienzo el sentido heroico y moral de la pintura davidiana y que tituló *Wamba renunciando a la corona*[114].

El cuadro recoge el momento en el que Wamba es forzado por los nobles godos a abandonar su vida sobria y retirada para convertirlo en rey. Está sentado en su hogar, junto a una mesa que acoge su escudo, espada y casco. Un joven militar, vestido a la romana, bien armado, se planta frente a él con gesto amenazador; encabeza un grupo en el que un oficial palatino trae en un disco las insignias de la potestad real, y mostrándoselas al anciano magnate, le invita a escoger la corona o la muerte.

Todo sucede en el marco de una sencilla y monumental arquitectura de fondo; y a excepción del soldado y los adolescentes situados detrás de Wamba, los personajes van vestidos como si fueran próceres visigodos [115]. Y la solemnidad de las actitudes de los personajes contribuye a subrayar la crucial decisión a que el pueblo somete a su anciano aspirante a rey[116]. Por lo demás, y en consonancia con el uso de la historia medieval como paralelismo moralizante de lo contemporáneo, Wamba será asociado con Fernando VII, al restablecer el trono en 1823 para salvar a España de los "desastres" del Trienio Liberal[117].

La mencionada *Historia de España* del Padre Mariana incluye un grabado sobre el tema con el título de *Nombramiento*

del rey Wamba, que enriqueció la edición de 1852 de Gaspar y Roig y se hacía eco de la importancia concedida al suceso por el autor de la *Historia.* También aquí se desarrolla el episodio en el interior de un palacio de austera arquitectura: Wamba, de pie, en el centro de la estancia, entrado en años, caracterizado como un noble y anciano godo, con el cabello tendido y partido sobre la frente, aparece rodeado por una comitiva entre los que sobresalen un jefe militar con la espada desnuda y un obispo que enarbola una cruz; los dos señalan con sus manos la corona que le ofrecen. Wamba duda en aceptar la propuesta y lo expresa de manera gráfica al llevarse su mano derecha hasta la barbilla, oculta por una poblada y florida barba. El oficial, fuertemente armado, de gesto torvo y amenazador, está a punto de pronunciar su célebre y enérgica invectiva que Modesto Lafuente recreó así: "Si te obstinas, le dijo, en rehusar la corona que te ofrecemos, ten entendido que ahora mismo y con este mismo acero haré rodar tu cabeza"[118].

De este tema se había ocupado ya el pintor catalán Francisco de Paula Van Halen, natural de Vic, que había de encontrar en los temas históricos y en las grandes batallas su fuente de inspiración. De ahí que, en 1838, concurriese a la exposición de la Academia de San Fernando con un cuadro cuyo asunto era *La muerte de Don Álvaro de Luna,* pintura que fue reproducida en la revista *El Panorama. Periódico de Literatura y Artes* por medio de un grabado. Se trataba, puntualizaba el editor, de un obsequio a "nuestros suscriptores de provincias, que no han podido como los de Madrid ver el original". Y les aleccionaba precisando que la tela "es una terrible lección para los ambiciosos, un funesto espejo del paradero de los favoritos, que siempre medran a expensas de los pueblos"[119].

En el mismo artículo, se califica a Van Halen de "acreditado profesor", pero no se dice nada más sobre su carrera profesional, pues se ocupa en recrear el desdichado final del maestre de Santiago. Pero fue esta exposición de 1838 la que

le dio el espaldarazo oficial y cinco años más tarde consiguió el ingreso en la Academia citada como supernumerario[120]. Fue nombrado el tres de diciembre y adquirió el compromiso de entregar una obra a cambio, que sería presentada a la exposición pública de 1844[121].

El tema elegido fue la *Elección de Wamba como rey*, con una puesta en escena no muy alejada del grabado comentado antes: la misma arquitectura desnuda y los gestos grandilocuentes de la guardia de palacio, que se contraponen al mesurado comportamiento del prudente varón; las miradas de los personajes se dirigen a la de Wamba, pero las manos señalan a la corona, que ocupa el núcleo de la composición. El lienzo no fue muy tenido en cuenta por la prensa. De hecho, *El Domine Lucas* no lo menciona al tratar de la exposición, después de precisar que "escasas fueron las obras que en buena justicia merezcan elogios"[122]. Y Pedro de Madrazo, en *El Laberinto*, escribió de manera escueta:

> *Solo hemos visto un cuadro de historia profana ejecutado por el señor Van-Halen. Sentimos que este acreditado pintor no haya expuesto el de Los siete condes, que es su última obra*[123].

Se sabe que el pintor Luis Téllez-Girón y Belloch, que estudió en la Academia de San Carlos de Valencia y fue miembro más tarde (1850) y director interino en 1867, pintó una *Entrada de Wamba* que ahora conserva el Museo de Bellas Artes de esa ciudad[124]. Una cromolitografía, de 1888, sí precisa que la entrada de Wamba tiene lugar en Toledo; escenifica la manera en que el rey y su ejército regresaron a la capital visigoda después de su victoriosa campaña en Francia y la derrota del rebelde Paulo en Nimes. Vemos ahora a este traidor llevado en una carreta tirada por bueyes, privado de la vista, con una corona de cuero negro a modo de burla. A continuación venía el rey "cuyas venerables canas y la memoria de sus hazañas acrecentaba la magestad de su rostro y presencia"; montado en un

caballo blanco, lideraba el gran cortejo de sus oficiales y señores, adornados con brillantes armaduras. La marcha triunfal discurre entre las aclamaciones del pueblo alborozado, dispuesto a los pies de unas recias murallas; así fue como, tal vez, Alaminos y Palacios quisieron recordar la extendida leyenda de que Wamba protegió a Toledo con un segundo muro; cerca que amparaba los arrabales y en la que se emplearon muchas piedras del antiguo circo romano[125].

EL TRASLADO DE LOS RESTOS DE WAMBA A TOLEDO

La serie de grabados que ilustran la vida de Wamba en la *Historia* de Mariana continúa con la representación de una imagen de los últimos años de su vida, cuando fue despojado del reino en el año 680 y se retiró a hacer vida de monje en el monasterio de Pampliega; allí, por espacio de siete años y tres meses, dedicó lo que le quedaba de vida al servicio de Dios. Ahora lo vemos en el claustro de arcos apuntados de un monasterio, a espaldas de la sala capitular, vestido como un monje de la orden de San Benito, con hábito negro, escapulario, capucha negra y cinturón sobre la túnica, mientras medita; el escenario no puede ser más evocador[126].

Mariana señala que permaneció Wamba al servicio de Dios en aquella discreta abadía de las tierras del Duero hasta su muerte en el año 687; fue enterrado a la entrada de la iglesia y allí siguió su cuerpo hasta que Alfonso X ordenó trasladar sus restos a la iglesia de Santa Leocadia de Toledo; al estimar el monarca que el sitio no era el adecuado para el reposo eterno de un rey, dado que entonces ya no había en "el lugar monesterio de ninguna religion, nin tanta clerecía porque él yuguiesse y onrradamente, nin iglesia porque él podiesse y aver su sepultura qual le conviníe"[127].

El documento del Archivo Municipal de Toledo precisa que fue en 1274 cuando el rey, procedente de Burgos y camino de Palencia, movido por la curiosidad, mandó excavar la sepultura a un grupo de clérigos y a los "omnes buenos de nuestra casa et de otros y de la villa"; y ordenó enviar los restos a Toledo, por haber sido esta ciudad, "en tiempo de los godos, cabeça de Espanna et do antigua mente los enperadores se coronavan. Et otrosi porque éste fue uno de los sennores que nunca ovo que más la onrró et mayores fechos fizo della"[128].

La iglesia de Santa Leocadia del Alcázar, aunque en origen visigoda, había sido reedificada por Alfonso X en 1263. Allí se depositaron también, al parecer, los restos de Recesvinto que habían sido traídos de la vallisoleta Gerticós, donde murió y fue enterrado. La iglesia quedó vinculada al convento de capuchinos que se levantó en su cercanía y durante la guerra de la Independencia ambos recintos fueron incendiados y las sepulturas profanadas. A tenor de la situación, los restos del ínclito Wamba y el distinguido Recesvinto fueron depositados en la sacristía de la catedral:

> *Los religiosos cuando volvieron á ocupar su convento, reedificado en parte, solo pudieron recoger algunos pocos fragmentos de los dos cadáveres Reales, y encerrando en un bote de hoja de lata los que se suponía ser de Wamba y en otra vasija de barro ordinario los de Recesvinto, volvieron á colocarlos en las sepulturas de piedra; pero como las tapas de estas se hallaban rotas, tabicaron los nichos, estampando en la parte exterior epitafios iguales á los que dejamos copiados*[129].

Parro, al describir la sacristía de la catedral de Toledo y aludir al paradero de los restos de los monarcas, conservados en una de las alacenas del salón principal de esa estancia, recordaba que:

> *Desde 1845 está depositada en este armario una urnita como de media vara de larga y poco menos de alta,*

forrada en terciopelo carmesí y galoneada de oro, con sus cerraduras doradas, que contiene los pocos restos que pudieron recogerse por la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de los Reyes godos Recesvinto y Wamba, que estuvieron sepultados en la bóveda de la iglesia de Santa Leocadia junto al Alcázar (que luego fue iglesia de Padres Capuchinos), y habiéndose destruido esta, se procedió oficial y solemnemente a su exhumación y se depositaron por el pronto en esa caja provisional trasladándolos procesionalmente a la Catedral el 23 de Febrero de dicho año[130]*, teniéndolos el Cabildo en este sitio hasta que se dé otra disposición sobre el definitivo destino de tan respetables cenizas*[131].

El pintor catalán Juan Brull Vinyoles se hizo eco del episodio que puso fin a la carrera política de Wamba y le recluyó en el monasterio de Pampliega. Se sabe que el inductor de esta maniobra fue el ambicioso conde palatino Ervigio; le dio a tomar un brebaje "que le hizo caer por buen espacio de tiempo en un profundo letargo"; entonces se temió por su vida, por lo que Ervigio se apresuró a hacerle tonsurar y vestirle con el traje de penitencia. Cuando Wamba despertó, no quiso contrariar la ley del concilio que privaba del trono al que hubiera sido descalvado y vestido con el hábito de monje y se retiró a la vida contemplativa en Pampliega. Así dio muestras el insigne monarca de sobradas pruebas de abnegación y virtud, al aceptar la corona como un sacrificio y dejarla sin violencia, con el mismo desprendimiento y desinterés con que la había tomado[132].

Este episodio de cortarle el pelo al rey y vestirlo con el hábito, que por devoción se hacía con los moribundos, llevó a Brull a pintar un gran cuadro de historia que tituló *La tonsura del rey Wamba,* que expuso en la sala Parés de Barcelona y fue muy elogiado[133]. Y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895,

este lienzo acompañó al de Béjar Novella, con su *Wifredo el Belloso*; Garnelo Fillol, con la *Profecía de San Vicente* y algún otro más. Pero Narciso Sentenach tuvo la impresión de que los mejores tiempos de la pintura de historia habían pasado ya:

> *Apenas, por lo demás, si encontramos en aquellas salas un patricio romano ni un caballero de la Edad Media; hemos tenido que desistir de aquellas grandezas clásicas y de aquellos ensueños caballerescos para conformarnos con la llana vida burguesa, más o menos muelle […] de aquí que nuestra pintura, que comenzó en el siglo clásica y siguió romántica hasta casi nuestros días, tanto en el fondo como en la forma, apenas si conserva ya rastros de aquellas tendencias, buscando en el llamado cuadro de género la fórmula actual del arte, en la realidad viviente, á su vez real y fielmente integrada*[134].

NOTAS

1. *Las glorias nacionales. Grande historia universal de todos los reinos, provincias, islas y colonias de la Monarquía Española; desde los tiempos primitivos hasta el año de 1853*, II, M. Ortiz de la Vega (ed.), Madrid-Barcelona, 1853, p. 79.
2. "San Hermenegildo", en *Diccionario histórico ó Biografía Universal compendiada*, 7, Madrid, 1832, pp. 360-361.
3. S. Alcolea, *Pinturas de la Universidad de Barcelona*, catálogo, Barcelona, 1980, p. 130.
4. J. M. Goizueta, "Exposición de Bellas Artes", en *La España*, 4353 (1860), p. 1.
5. Ibíd.
6. C. Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, p. 48; también M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX (1837-1884)*, Madrid, 1975, pp. 59-60 y A. García Loranca y J. R. García-Roma, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara*, Zaragoza, 1992, pp. 57-59.
7. *Las glorias* nacionales *[…] op. cit.*, p. 79.
8. G. Fatás, "La santidad y sus antecedentes", en *Dossier: Fábrica de santos: España, siglos XVI-XVII*, E. Serrano (coord.), Zaragoza, 2010, p. 31.
9. I. Gutiérrez Pastor y J. L. Arranz Otero, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702), en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI (1999), p. 232.
10. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, A. E. Pérez Sánchez (comp.), catálogo de la exposición, Madrid, 1986, ficha 100, p. 267.
11. C. Saguar Quer, "Fondos aragoneses del Museo Lázaro Galdiano", en *Artigrama* (2005), p. 130.

12. M. Cano Cuesta, *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 1996, p. 96; A. E. Pérez Sánchez, "San Hermenegildo en prisión", en *Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano,* catálogo de la exposición, La Coruña, 2003, p. 168 y G. Fatás, *op. cit.*, p. 26; de manera general, J. Vega, *Goya y sus contemporáneos en el Museo Lázaro Galdiano,* Madrid, 2008.
13. P. Mariana, *Historia General de España,* 1, Madrid, 1852, p. 156.
14. "Estampa de este número. Principio del catolicismo en los Reyes Godos", en *El Renacimiento,* 16 (1847), p. 9.
15. M. L. Vicente Galán, *Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1830-1851),* Madrid, 2004, p. 109.
16. J. Caveda y Nava, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días,* Madrid, 1848, p. 66.
17. J. N. de Diego y González y A. León Salmerón, *Compendio de indumentaria española,* Madrid, 1915, pp. 53-54.
18. "Recaredo", *en Diccionario Histórico o Biografía universal compendiada, XI,* Barcelona, 1834, p. 89.
19. Ibíd.
20. M. Lafuente, *Historia General de España, desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII,* I, Barcelona 1877, p. 111.
21. F. Pérez Pastor, *Diccionario portátil de los concilios.* II, Madrid, 1782, p. 106.
22. A. Avilés, *Catálogo de las obras de arte existentes en el Senado,* 2ª ed., Madrid, 1917, pp. 29-30.
23. C. Reyero, *Imagen histórica de España*, *op. cit.*, pp. 49-50 y C. Reyero, "Concilio III de Toledo", en *El arte en el Senado*, Madrid, 1999, p. 279.
24. Vid. apéndice.
25. M. de Assas, *Álbum artístico de Toledo,* Madrid, 1848, y J. Martín Sánchez, "Álbum artístico de Toledo", en *Bizancio y España,* catálogo de la exposición, Madrid, 2003, pp. 44-45.
26. J. Caveda y Nava, *Ensayo histórico*, *op. cit.* p. 82.
27. Ibíd., p. 67; para una visión de conjunto, N. Panadero Peropadre y C. Saguar Quer; "El arte visigodo en la historiografía romántica", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX,* Actas de las VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995, pp. 23-31.
28. J. Caveda y Nava, *op. cit.*, pp. 81-82.
29. P. Giferrer, "De la arquitectura llamada bizantina", en *España. Sus monumentos y sus artes. Su naturaleza y su historia. Cataluña,* II, Barcelona, 1884, pp. 463-464.
30. J. Villaamil y Castro, "Arqueología Sagrada", en *El Museo Universal,* 23 (1863), p. 178.
31. R. Mitjana de las Doblas, "Estudios históricos sobre las bellas artes en la Edad Media. Arquitectura siglos XIII, XIV y XV", en *El Siglo Pintoresco,* I (1845), p. 164 y N. Panadero Pedropadre, "Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española", en *Anales de la Historia del Arte,* 4 (1994) p. 207.
32. Ibíd.
33. H. García de Quevedo, "Un paseo por algunos puntos notables de Grecia", en *El Siglo Pintoresco,* III (1847), p. 146; "Megaspèlion", en *Dizionario Universale della Lingua Italiana,* IV, Livorno, 1836, p. 291.
34. H. García de Quevedo, "Constantinopla", en *El Siglo Pintoresco,* III (1847), p. 272.
35. H. García de Quevedo, "Constantinopla (Conclusión)", en *El Siglo Pintoresco*, III (1847), p. 289.
36. "San Vital de Ravena", en *Album pintoresco universal,* I (1842), p. 538; el relato estaba encabezado por un grabado del interior del templo y concluía con el dibujo de una cruz, fechada en el siglo VII, procedente del baptisterio de la

antigua iglesia metropolitana de Ravena. Vid. láminas pp. 537 y 540. Y en un artículo sobre el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, aunque se incluye un grabado con una vista de conjunto del recinto, no se hace mención de su vinculación con el arte bizantino, "Arabia. El Monte Sinai. Monasterio de Santa Catalina", en *Álbum pintoresco universal*, II (1842), pp. 276-278, grabado p. 277. Y en otro trabajo sobre los monumentos de Palermo y Monreale, tampoco se alude a su relación con Bizancio; sobre la Martorana se dice: "Distínguese por sus bellos mosáicos, y lleva también el nombre del templo de San Simeón", "Sicilia.Palermo", en *Álbum pintoresco universal*, I (1842), p. 434.

37. Ibíd., p. 539; sobre el simbolismo de estas imágenes, M. Cortés Arrese, "Bizancio y el reino visigodo", en *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo,* catálogo de la exposición, Toledo, 2007, pp. 37-39.
38. J. Amador de los Ríos, *El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y contestación de D. Pedro Madrazo.* Madrid, 1859, p. 51.
39. Ibíd., p. 54.
40. J. Amador de los Ríos, *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar: Ensayo histórico-crítico,* Madrid, 1861, p. 42.
41. S. Alcolea, *Pintura de la Universidad de Barcelona, op. cit.*, pp. 27-28.
42. S. R. Parro, *Toledo en la mano ó descripcion histórico-artística de la magnífica catedral y de los demas célebres monumentos,* II, Toledo, 1857, p. 329.
43. L. J. Balmaseda Muncharaz, "En busca de las iglesias toledanas de la época visigoda", en *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo, op. cit.*, pp. 202-203; sobre la denominada ahora ermita del Cristo de la Vega, *Arquitecturas de Toledo. I. Del románico al gótico,* Toledo, 1991, pp. 205-212 y sobre las distintas advocaciones de Santa Leocadia en la ciudad de Toledo, p. 271.
44. J. M. Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva,* Madrid, 1853, p. 288 (facsímil Toledo, 1981).
45. A. Martín Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos,* Toledo, 1862, p. 383.
46. Ibíd., p. 367.
47. J. Amador de los Ríos, *Toledo pintoresca ó descripción de sus más célebres monumentos,* Madrid, 1845, p. 280.
48. Ibíd., p. 279.
49. A. Martín Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo, op. cit.*, pp. 451-452.
50. S. Alcolea, *Pinturas de la Universidad de Barcelona*, *op. cit.*, pp. 28-29 y E. Sendra i Salillas, *Dionisio Baixeras Verdaguer: 1862-1943,* 2v., Barcelona, 1972.
51. J. Amador de los Ríos, *El arte latino bizantino en España y las coronas de Guarrazar*, *op. cit.*, pp. 3 y 4; sobre las coronas y cruces votivas en Santa Sofía de Constantinopla, M. Cortés Arrese, "Influencias bizantinas", en *El tesoro visigodo de Guarrazar,* Madrid, 2001, pp. 371-372.
52. C. Reyero, *op. cit.*, pp. 53-54.
53. "Exposición Nacional de Bellas Artes. Pintura", en *La Iberia,* 8912 (1884), p. 3.
54. P. Madrazo, *Recuerdos y bellezas de España. 2. Sevilla y Cádiz,* Madrid, 1856.
55. P. Madrazo, *Sevilla y Cádiz. España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz.* Barcelona, 1884, p. 348.
56. Ibíd., p. 346.
57. Ibíd., p. 345.
58. J. Amador de los Ríos, *op. cit.*, p. 38.
59. Se refiere a capiteles procedentes del Santo Cristo de la Luz y San Román, capiteles y fuste de la basílica de Santa Leocadia, capiteles y fragmentos decorativos de la iglesia de San Ginés, fragmentos del torreón llamado *Baños de la Cava*,

fragmentos conservados en el puente de Alcántara y la torre de Santo Tomé y otros esparcidos por la ciudad. Vid. cap. III del libro, pp. 45 y ss.

60. S. t., *La Iberia,* 11299 (1888), p. 2; un estudio sobre el Arca Santa, en R. Platero y Hevia, "Arca Santa o de las Reliquias", en *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV,* catálogo de la exposición, Oviedo, 1993, ficha 160, p. 248-250.
61. M. Lafuente, *Historia General de España,* I, Barcelona, 1877, p. 111.
62. J. L. Díez, "La conversión de Recaredo", en *La pintura de historia del siglo XIX en España,* catálogo de la exposición, Madrid, 1992, ficha 49, p. 436.
63. A. Avilés, *Catálogo de las obras existentes en el Senado*, Madrid, 1917, p. 36.
64. Ibíd.
65. E. Coche de La Ferté, *L´art de Byzance,* París, 1981, lám. 50.
66. De la existencia de coronas votivas en fechas tempranas en Santa Sofía se hizo eco Pablo el Silenciario, y en la *Narratio de S. Sophia* se mencionan junto al tesoro del templo, llegando a compatibilizar un centenar de ellas (C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453,* Toronto, 1986, p. 100). Debieron ser depositadas en Santa Sofía desde antiguo, y numerosos testimonios literarios nos hablan de su difusión por todo el espacio mediterráneo, desde el Santo Sepulcro de Jerusalén, gracias al anónimo viajero latino que la visitó en torno al año 570 (J. Wilkinson, *Jerusalen Pilgrims: Before the Crusaders,* Warminster, 1977, p. 18). También hay testimonios procedentes de Gerona, donde Recaredo ofreció una corona a la tumba del mártir Félix (J. P. Caillet, *L'antiquité classique, la haut moyen âge et Byzance au musée du Cluny,* París, 1985, p. 219 y M. R. Valverde, *Ideología, simbolismo y ejercicio del poder real en la monarquía visigoda: un proceso de cambio,* Salamanca, 200, nota 54, p. 191).
67. J. L. Díez, *op. cit.*, p. 438.
68. C. Reyero, "La conversión de Recaredo", en *El arte en el Senado,* Madrid, 1999, pp. 290-291, e *Imagen histórica de España (1850-1900)*, *op. cit.*, pp. 51-52 y S. Rodríguez García, *Antonio Muñoz Degrain, pintor valenciano y español*, Valencia, 1966, p. 151.
69. C. Reyero, *Imagen histórica de España*, *op. cit.*, p. 52.
70. "La conversión de Recaredo", en *La Ilustración ibérica,* 209 (1888), p. 606.
71. E. Pardo Bazán, *Al pie de la torre Eiffel (crónicas de la exposición),* Madrid, 1890, pp. 213-214.
72. E. Cotarelo y Mari, *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico,* Madrid, 1930, p. 206; sobre las dificultades para el estreno de la obra, J. M. Castro y Calvo, "Estudio preliminar. La vida y la obra", en *Obras de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda,* I, Madrid, 1974, pp. 93 y 126-127.
73. "Recaredo", en *El Clamor Público*, 2243 (1851), p. 3, sobre la idea de que los principios románticos fueran considerados por la mayoría los adeptos al movimiento una forma de pensar y vivir aptas para los varones, pero de ningún modo aceptable para las mujeres, aun cuando algunas heroínas de obras románticas se expresaran conforme a aquellos principios, A. I. Ballesteros Dorado, *Espacios del drama romántico español,* Madrid, 2003, p. 53; sobre las dificultades de la autora para quedar a resguardo de las críticas por su deuda con las formas clásicas, ibíd. Gertrudis Gómez de Avellaneda escribió en 1844 otro drama sobre temática visigoda: *Egilona*, pero no lo pudo estrenar hasta dos años después, cuando la obra estaba ya impresa, circulaba por todas partes y la autora se había trasladado a París; tiempo después, la dramaturga eliminó a *Egilona* de su colección de *Obras completas*, por considerarla de poco nivel.
74. "Crónica de teatros", en *El Clamor Público*, 2245 (1851), p. 3.
75. E. Cotarelo y Mori, *La Avellaneda y sus obras, op. cit.*, p. 209.
76. G. Gómez de Avellaneda, *Flavio Recaredo, drama en tres actos y en variedad de metros,* Madrid, 1851, p. 5; la fuente de la que se sirvió la autora para escribir la

obra fue la *Historia* de Mariana, de la cual están tomados los episodios y los nombres de los personajes; aunque alteró el orden de los sucesos y los dispuso en un corto periodo de tiempo, menor que el de la historia; E. Cotarelo y Mori, *op. cit.*, pp. 206-207.

77. G. Gómez de Avellaneda, *op. cit.*, p. 51.
78. Ibíd., p. 71.
79. Ibíd., pp. 73-74.
80. C. M. Fox-Balli, *Gertrudis Gómez de Avellaneda re-escribe la historia para el teatro*, Texas Tech University, 2006, pp. 135-136; está detrás de esta idea, también, la preocupación mostrada por algunos conservadores ante la creciente secularización que se desprendía de la constitución de 1837 y que trató de corregir la de 1845.
81. M. S. Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, 2003, p. 115.
82. F. Zuera Torrens, "El duque de Rivas, pintor", en *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*, catálogo de la exposición, Córdoba, 1991, pp. 79-95 y R. G. Sánchez Roberto, "Cara y cruz de la teatralidad romántica", en *Ínsula*, 336 (1974), pp. 21-23.
83. A. de Saavedra, duque de Rivas, "Don Álvaro o la fuerza del sino", en *Obras completas*. IV, Madrid, 1855, p. 115.
84. J. Amador de los Ríos, *Discurso en elogio del Excmo. Señor Duque de Rivas*, Madrid, 1866, p. 18.
85. Ibíd., pp. 18 y 25.
86. C. de la Peña Izquierdo, "Rivas, el poeta", en *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 23; sobre los telones de fondo y el decorado escénico en el *Don Álvaro*, de Rivas, A. I. Ballesteros Dorado, *op. cit.*, p. 102; sobre la importancia que este dramaturgo concedía al paisaje donde transcurrían las escenas, A. M. Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, 1991, pp. 81 y ss.
87. D. de Rivas, "Florinda", en *Obras completas de Ángel de Saavedra duque de Rivas*, I, Barcelona, 1884, Canto primero, I y II, p. 100.
88. J. Zorrilla, "La noche de invierno", en *Obras completas*, I, Madrid, 1905, p. 66.
89. E. Lafuente Ferrari, "El romanticismo y la pintura española", en *Estudios románticos*, Valladolid, 1975, pp. 161-164.
90. J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, 1880, p. 51. Los poemas a los que alude llevan por título *Toledo* y *Recuerdos de Toledo (La catedral)*, J. Zorrilla, *Obras completas*, I, *op. cit.*, pp. 25-28 y 69-71; sobre la estancia toledana de Zorrilla, C. Palencia, "Zorrilla, alumno de la Universidad de Toledo", en *Toledo romántico*, Toledo, 1990, pp. 101-104.
91. M. Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, *op. cit.*, p. 130.
92. J. Zorrilla, "Don Juan Tenorio, drama religioso fantástico en dos partes", en *Obras completas*, II, Madrid, 1905, p. 304.
93. Ibíd.
94. J. Rubio Jiménez, "Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía", *op. cit.*, pp. 19 y 20 y F. Jiménez Placer, "Los valores plásticos en el *Don Juan*, de Zorrilla", en *Bibliografía hispánica*, 3 (1944), pp. 131-146.
95. P. de la Escosura, *D. Jaime el Conquistador, drama histórico en cinco actos y en verso*, Madrid, 1838.
96. Scévola, "Teatros", en *El globo ilustrado*, 22 (1867), p. 351.
97. "Noticias generales", en *La Época*, 891 (1852), p. 3 y M. Ossorio y Bernard, "Van Halen", en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 686.
98. J. L. Díez, "El mundo literario en la pintura del siglo XIX", en *El mundo literario en la pintura del siglo XIX*, catálogo de la exposición, Madrid, 1994, pp. 94-95.

99. J. Hernando, *El pensamiento romántico y el arte,* Madrid, 1995, p. 115.
100. M. Cortés Arrese, *Las órdenes militares de los románticos,* Madrid, 2011, pp. 100-102; sobre las obras de teatro con protagonistas pintores, M. S. Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, *op. cit.*, pp. 132-134.
101. Ibíd., pp. 111 y ss.
102. M. Bretón de los Herreros, "Don Fernando el Emplazado, drama histórico en cinco actos, *en Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros.* II, Madrid, 1883.
103. F. de Mendoza, *Manual del pintor de historia ó sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*, Madrid, 1870, p. 32; sobre la importancia de una ambientación adecuada en las obras de teatro para hacerlas creíbles, A. I. Ballesteros Dorado, *op. cit.*, p. 181. Claro que, como recuerda la citada investigadora, en dramas como *Doña Urraca*, de Eusebio Asquerino, que se publicó en Madrid, en 1838, fue necesario prolongar verbalmente los espacios que en la escena no podían ofrecerse por la abundancia de lugares por donde transcurrían los avatares de la protagonista; quizás, por este motivo, Asquerino precisaba al comienzo de su drama que "la escena en la primera, segunda y cuarta jornada es en León, la tercera es en Toledo y el castillo de Mansilla", p. 2. Y se limitaba a señalar que la jornada primera se abría en la cámara de la reina doña Urraca con la presencia de la reina y el conde don Pedro de Lara sentado a su lado, p. 3.
104. T. Sauret Guerrrero, "La presencia de la literatura en la pintura. Reflexiones en torno al romanticismo español", en *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 100.
105. M. S. Catalán Marín, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850), op. cit.*, pp. 134-136.
106. M. Bretón de los Herreros, *Obra dispersa: el correo literario mercantil,* Logroño, 1965, p. 39.
107. M. Bretón de los Herreros, *Obras escogidas,* I, París, 1853, p. 341.
108. Ibíd., p. 345.
109. Ibíd., pp. 97-98; sobre la explosión del romanticismo y la relación entre pintores y escritores, también J. L. Díez, "El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado", en *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, catálogo de la exposición, Madrid, 1994, pp. 93 y ss.
110. J. Zorrilla, "El rey loco", en *Obras completas. Dramas,* III, Madrid, 1905, p. 293.
111. Recogido en N. Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras. I,* Valladolid, 1916, p. 40.
112. P. Mariana, *Historia de España, op. cit.*, pp. 179-186.
113. P. Mariana, *Historia de España,op. cit.*, p. 179.
114. E. Arias Anglés, "Los orígenes del 'fenómeno' de la pintura de historia del siglo XIX en España", en *Academia,* 62 (1986), p. 193.
115. Ibíd., p. 194.
116. J. L. Díez, "Wamba renunciando a la corona", en *La pintura de historia del siglo XIX en España, op. cit.*, p. 134.
117. Ibíd.
118. M. Lafuente, *Historia general de España, op. cit.*, p. 128 y C. Reyero, *Imagen histórica de España, op. cit.*, p. 57; el grabado ocupa el centro de la página en P. Mariana, *Historia General de España*, *op. cit.*, p. 180. Una solución distinta es la que se puede contemplar en *Las glorias nacionales*; ahora la *Elección de Wamba* tiene lugar sobre un escudo sostenido por cuatro soldados y en presencia del ejército que le aclama alzando sus lanzas. El nuevo monarca, barbado, con gesto grave, coronado y revestido con un manto, dirige su mirada hacia un oficial que le indica el camino a seguir; se trata de una composición muy limpia, a página

entera, con un escenario perfilado por las lanzas enhiestas y las arquitecturas clásicas del fondo. La iconografía recuerda, por lo demás, la proclamación y coronación de algunos emperadores romanos y bizantinos, *Las glorias nacionales: grande historia universal de todos los reinos […] op. cit.*, p. 153.

119. "Muerte de don Álvaro de Luna", en *El Panorama. Periódico de Literatura y Artes,* 29 (1838), p. 18.
120. E. Navarrete Muez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX,* Madrid, 1999; A. E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1964, ficha 403, p. 41.
121. Ibíd., p. 492.
122. W. Ayguals de Izco, "Exposición pública de la Academia de San Fernando" en *El Domine Lucas,* 8 (1844), p. 60.
123. P. de Madrazo, "Bellas Artes. Exposición de 1844", en *El Laberinto,* 24 (1844), p. 331; sobre su carrera posterior, C. Mañas Cano y J. E. Arias Anglés, "El pintor Van Halen en el Patrimonio Nacional (su vida y su obra), en *Reales Sitios,* 64 (1980), pp. 21-29 y J. López Jiménez, "Francisco de Paula Van Halen", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930),* XI, Madrid, 1993, pp. 157-160; el último trabajo incluye una imagen de *La batalla de los Siete Condes* citada por Madrazo, con figuras y colorido muy semejantes al de la *Elección de Wamba como rey.*
124. L. Sastre, "Luis Téllez-Girón Belloch", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, X, Madrid, 1993, p. 403; S. Aldana Fernández, *Guía abreviada de artistas valencianos,* Valencia, 1970, p. 339, y M. A. Catalá, "Luis Téllez-Girón y Belloch", en *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana,* XV, Valencia, 2005, p. 288.
125. A. Alaminos e I. Palacios, "Entrada de Wamba en Toledo", en M. Morayta, *Historia General de España.* I, Madrid, 1888, p. 598 y M. Lafuente, *op. cit.*, p. 130.
126. P. Mariana, *Historia de España, op. cit.*, ilustración p. 185; sobre el uso de las ilustraciones en la *Historia* del Padre Mariana, C. Reyero, "El grabado decimonónico de temática histórica. La 'Historia de España' del Padre Mariana", en *Goya,* 181-182 (1984), pp. 83-85; sobre el origen de la arquitectura gótica que conforma el monasterio de Pampliega, N. Panadero Peropadre, "Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española", en *Anales de Historia del Arte,* 4 (1994), pp. 207 y ss.
127. R. Izquierdo Benito, "Alfonso X el Sabio ¿primer arqueólogo medievalista?", en *Historia, instituciones, documentos,* 28 (2001), p. 233.
128. Ibid., p. 240.
129. S. R. Parro, *Toledo en la mano,* II, *op. cit.*, p. 78; el epitafio de Wamba rezaba como sigue: "Aquí está sepultado el ínclito Rey Wamba. Renunció al Reino el año de 680, y murió siendo monge en el de 687, cuyo cuerpo fué trasladado á este lugar desde el convento por el Rey Alfonso X de León y IV de Castilla, y el de Recesvinto. Aquí yace en su túmulo el distinguido Rey Recesvinto. Falleció año de 672".
130. S. R. Parro, *Toledo en la mano,* I, *op. cit.*, pp. 592-593.
131. R. Izquierdo Benito, *op. cit.*, p. 235.
132. M. Lafuente, *op. cit.*, p. 131.
133. E. Arias Anglés "J. Brull Vinyoles", en *Cien años de pintura […]* I, Madrid, 1988, p. 398 y C. Reyero, *Imagen histórica de España, op. cit.*, p. 57.
134. N. Sentenach, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895", en *La Ilustración Española y Americana,* XX (1895), p. 334.

CAPÍTULO 2

RETRATOS DE LOS REYES GODOS

> Nos llevaron al alcázar donde no entramos todos juntos, sino de cinco á cinco, lo cual hacian porque allí se guardan los principales tesoros del Rey y había en el país entonces guerra. En el alcázar hay un elegantísimo palacio adornado de oro, plata y de color celeste que llaman azul, y con el suelo de alabastro: se ven tambien allí dos patios edificados con esa piedra. En este palacio están las efigies que desde el principio ha habido en España, por su órden, en número de treinta y cuatro, hechas todas de oro puro, sentados en sillas régias con el cetro y el globo en las manos. Todos los reyes de España están sujetos a esta ley; que desde que ciñen la corona y bajo su reinado junten tanto oro como pese su cuerpo, para que puedan ocupar, en muriendo, el lugar entre los otros Reyes en el palacio de Segovia. No vi en España un alcázar más hermoso que éste, ni que tuviese tantas riquezas de oro y plata y alhajas, porque acostumbran los Reyes de España á tener guardados sus principales tesoros y preseas en esta fortaleza[1].

El noble bohémico León de Rosmithal había salido de Praga el 26 de noviembre de 1465 con un acompañamiento de cuarenta personas y cincuenta y dos caballos; se propuso visitar Alemania, Inglaterra, Francia y España, guiado por el deseo de conocer las costumbres de esos países y estudiar la disciplina militar que en cada uno de ellos se practicaba, además de ir a Compostela para hacer la romería de Santiago. Entró en España por

Irún y Burgos; Lerma, Roa y Cantimpalos le guiaron, avanzado ya 1466, hasta Segovia, ciudad por la que Enrique IV mostró una especial predilección. Este rey promovió edificaciones y reformas en monasterios y palacios y vinculó el Alcázar a su imagen soberana y monárquica[2].

A León de Rosmithal le gustó, en particular, el Salón del Trono o de los Reyes, hasta el punto de llegar a pensar que las figuras labradas de los monarcas eran completamente de oro. Al parecer, fue Alfonso X quien había impulsado allí una gran sala con imágenes de todos los reyes de su dinastía, entronizados y con diversos atributos de poder. Y Enrique IV quiso continuar la serie o, incluso, remozarla por completo. De hecho, el cronista Diego de Valera precisa que la lista completa se debe a este monarca:

> *Y en el corredor que se llama en aquel alcáçar "de los cordones", mandó poner todos los reyes que en Castilla y en Leon han seydo después de la destruyçión de España, començando de don Pelayo fasta él; e mandó poner con ellos al Cid, e al conde Fernán Gonçalez, por ser caballeros tan nobles e que tan grandes cosas hizieron. Todos en grandes estatuas, labradas muy sutilmente, de maderas cubiertas de oro y plata*[3].

Al haber ardido la sala en 1862, nos quedan dibujos y miniaturas realizados a partir del siglo XVI, que nos ilustran sobre los repintes y otras modificaciones llevadas a cabo durante este periodo; en especial, en tiempos de Felipe II, cuando incrementó el grupo añadiendo los retratos de las reinas propietarias, hasta entonces ausentes, y los de los duques Ramón de Borgoña y Enrique de Lorena, así como los de los Reyes Católicos y Juana la Loca[4].

El primer testimonio gráfico de la serie del Alcázar, antes de la intervención de Felipe II, lo podemos encontrar en el manuscrito del escultor Diego de Villalta, llamado *De las*

estatuas antiguas, fechado en 1590, y que guarda la British Library de Londres. El fragmento conservado tuvo que formar parte de un tratado más amplio e incluye dibujos a pluma de cuarenta y una figuras de la sala del Alcázar con las inscripciones que había en sus correspondientes cartelas[5].

Los dibujos muestran a los reyes sentados y enmarcados en una especie de hornacina, flanqueada por balaustres y coronada con volutas; y, al decir de Villalta, la serie está dispuesta en su orden "desde el Rey don Rodrigo postrero de los Godos que perdió a España, y luego tras él está don Pelayo, a quien podemos llamar el primero de nuestros Reyes castellanos", serie que se prolonga hasta el citado Enrique IV. Llama la atención la presencia de Rodrigo, incluido para enlazar la monarquía asturiana con la goda: sentado en un sitial, con gesto melancólico y abatido, con casco y sin corona, armadura de combate y la espada desnuda, recta, dirigida hacia el suelo como expresión de su histórica derrota"[6].

LA CIUDAD DE LOS CONCILIOS

Claro que para observar una representación más numerosa de los reyes godos hay que echar la mirada más atrás, hay que dirigirse al siglo X cuando se pintaron las primeras imágenes de estos soberanos en el arte hispánico. Nos las ofrecen dos manuscritos ilustrados, que vieron la luz en el último tercio del siglo en los monasterios riojanos de San Martín de Albelda y San Millán de la Cogolla, los códices Vigilano y Emilianense[7].

El monje Vigila, su colega Sarracino y su discípulo García prepararon en San Martín de Albelda una recopilación de textos que identificaba al joven reino pamplonés como una variante de la más asentada monarquía ovetense, pues terminaron el manuscrito en el año 976. Incluyeron un caudal de pautas de convivencia de la sociedad religiosa, la *Colección Canónica Hispana* y los

preceptos vigentes en la sociedad civil hispano-goda, el *Liber Iudiciourm* o Fuero Juzgo. Sobresalen, entre las miniaturas, las alusivas a los diversos concilios orientales, africanos, galos e hispánicos reunidos en la colección.

Y dentro de esta serie conciliar vemos a Recaredo en el III Concilio, identificado por la inscripción "Ubi Recaredus rex omnibus episcopis loquntus est", vestido con la indumentaria real, sentado en un solio alto y dirigiéndose a la asamblea representada por cinco obispos y eclesiásticos puestos en pie; le siguen Sisenando, Suintila, Chindasvinto, Recesvinto o Égica, barbado y con el tomo regio[8]. De hecho, los sesenta y un concilios recibirán un lujoso tratamiento iconográfico: cincuenta y siete miniaturas en el Albeldense y cuarenta y cinco en el Emilianense. Composiciones sencillas, con personajes en actitudes variadas y en las que sobresale la figura del emperador o monarca bajo cuya autoridad se celebra la asamblea. Así, en la miniatura citada de Recaredo, el rey subraya su jerarquía al ser representado de mayor tamaño y con gesto más solemne.

Además, de manera sintética, se representan los principales protagonistas: el ostiario, el notario, el diácono… y el templo donde tendrá lugar la reunión conciliar. Y sobresale la imagen de Toledo como ciudad de concilios que, a toda página, abre la serie de los celebrados en esa ciudad, de forma casi igual en los dos manuscritos. La ilustración, muy bella, ofrece cuatro registros superpuestos de arriba abajo: la muralla que la protege, con dos puertas y cuatro torres; las iglesias donde se celebra el concilio: la de María Virgen, la de San Pedro, identificadas por inscripciones, aunque falta la célebre de Santa Leocadia que acogió cuatro concilios; los miembros de la asamblea: obispos, clérigos y laicos; y, por último, en el extremo inferior, el campamento de los asistentes, que evoca la estructura del pretorio de un campamento romano, y las tiendas destinadas a los conciliares foráneos[9].

La ilustración del códice Albeldense termina con una miniatura a página entera que acoge a los reyes visigodos a los que se atribuía la autoría del *Liber Judiciorum:* Chindasvinto, Recesvinto y Égica, enmarcados, de pie y con pocas variantes iconográficas, adornados con la corona y sosteniendo un pliego o pergamino con sus manos, y donde Recesvinto ocupa el espacio más relevante, el central. Les acompañan los monarcas pamploneses en cuyo tiempo se hizo el manuscrito, el rey Sancho Abarca, la reina Urraca y Ramiro de Viguera; y los copistas del manuscrito: el escriba Vigila, su compañero Sarracino y su discípulo García[10].

El *Códice Emilianense*, terminado en el año 992 y conservado también en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, reproduce, en buena medida, el contenido e ilustraciones del manuscrito citado antes; por eso mantiene la galería de retratos de los reyes visigodos, navarros y autores del texto. En este caso, el copista Velasco, el notario Sisebuto y el obispo del mismo nombre, sobre el que cayó la mayor responsabilidad, como lo atestigua el lugar destacado, central, en el que ha sido representado. Fue director del escritorio de San Millán y obispo de Pamplona, hasta convertirse en la figura episcopal más importante del siglo[11].

La repetida presencia de las efigies de los monarcas buscaba, sin duda, la glorificación de Pamplona y su reciente carta de soberanos; pero los historiadores del reino eran conscientes de que debían asumir la cultura de la España visigótica; sus leyes civiles y canónicas; de ahí la presencia de los tres reyes visigodos legisladores. De su importancia nos habla la forma cuidadosa que se ha elegido para representarlos. De pie, con toga y teniendo en la mano un rollo o un códice: el que contiene el discurso del monarca a los conciliares y el símbolo de la ley. La correlación de las imágenes, precisa Martín Duque, es clara: los reyes visigodos legislaron, los navarros copiaron sus leyes y las hacen cumplir. Más abajo están los notarios que, con sus

textos e imágenes, levantaron acta de lo que representó la realidad del ideario político de entonces[12].

Las ilustraciones de ambos manuscritos expresaban, en consecuencia, una intencionalidad política: su afán por considerarse herederos directos de los reyes visigodos. Y los soberanos y los concilios visigodos vuelven a aparecer en manuscritos más tardíos, como el códice Vit. 15-5, proveniente de la catedral de Toledo y ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid. El colofón indica que fue terminado siendo rey de Castilla Alfonso X (1252), y electo procurador del arzobispo de Toledo, su hermano el infante don Sancho (1251)[13].

Lleva por título *Notulae de primatu, nobilitate et dominio Ecclesiae Toletanae* y destaca por una bella iconografía que trata de recrear los concilios toledanos, ilustraciones enmarcadas por arquitecturas y por las que desfilan papas, cardenales y arzobispos de Toledo hasta don Sancho. Los dibujos a pluma están coloreados en rojo, verde y ocre a excepción de los folios 12r y 12v en los que falta. En este caso, el códice representa el último y mayor esfuerzo para mantener a toda costa "la primacía, la nobleza y el señorío" de la iglesia de Toledo, según reza su encabezamiento[14].

Este manuscrito es, además, un excelente recuerdo de los grandes códices visigodos que atesoró la sede toledana. Y lo mismo sucede con las noticias de los reyes visigodos y su representación en el *Compendio de crónicas de reyes del Antiguo Testamento, gentiles, cónsules y emperadores romanos, reyes godos y de los reinos de Castilla, Aragón, Navarra y Portugal*; es un códice de cuarenta y cuatro folios, del siglo XV, que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid[15]; compila los hechos más relevantes sucedidos desde los tiempos del antiguo reino de Israel hasta el momento de redacción de la crónica que termina en Castilla con Alfonso XI siendo niño, y en Portugal con don Dionis. Cada semblanza se asocia a la imagen de un rey y cada página muestra el retrato de dos monarcas hasta un total de ciento setenta y dos.

Los monarcas siguen un modelo estereotipado: sentados sobre un trono, barbados y con larga cabellera, revestidos con sus atributos de poder y ceñidos por un encuadramiento formado por un arco doble por encima del cual corre una inscripción que los identifica. Se ha reiterado que su factura es poco elaborada y el dibujo "est relevé de couleurs à la gouache et d'une profusion d'or mat"[16], pero no carecen de encanto; y el modelo general se ve animado por suaves variantes relativas a los atributos, vestimentas o estados de ánimo.

Así, la espada enhiesta se vincula a los reyes que destacaron por sus hechos de armas; y el nimbo adorna a Recaredo (f. 25v), al tiempo que sostiene un *globus* coronado por una cruz, al igual que a Sisebuto (f. 26v). No faltan soberanos legisladores: Leovigildo (f. 25r) o Sisenando (f.27v), individualizados al sostener un libro con su mano izquierda y un cetro con la derecha, el segundo, y una espada en el caso del primero. En el caso de "Athanarigo", con el que comienza la serie de los reyes godos (f. 21r) y al que siguen Alarico, Ataúlfo, Sigerico, Valia… su imagen se ve contrapuesta a la de Mahoma; el profeta también está sentado, su gesto es firme y señala con su mano izquierda hacia el Corán que eleva con la otra mano[17]. La serie se cierra con el rey don Rodrigo (f- 30r), con la corona y el cetro caídos, la espada vencida y el gesto apesadumbrado; está siendo observado por el moro Tarik que, ligeramente barbado y con turbante, se dispone a desenvainar la espada adoptando un gesto insolente. La leyenda que les acompaña reza como sigue:

> *En la era de 776 años regnó el rey Rodrigo, el postrimero rey de los godos, en España. E por consello del conde don Yllán, que mal siglo aya, vino de Africa Táric, el fijo de Miramomolín rey de Marruecos, con muy grandes poderes de moros. E ribó en Tarifa e lidió con el rey Rodrigo en el campo de Sangonera, e fueron los cristianos desbaratados e vencidos. E fue allí perdido el rey Rodrigo, e non sopieron*

d'el. Mas a luengo tiempo fallaron en Viseo, en Portogal, su sepultura. E en este rey Rodrigo se cumplieron treinta e seis reis de los godos; e fueron todos los años d'ellos cuatrocientos e ochenta e cuatro e siete meses e algunos días más.

Cuando el rey Rodrigo, el postrimero rey de los godos, fue perdido en la batalla de Sangonera, e los cristianos desbaratados e vencidos, estonces entró Táric con el poder de los moros en España, e conquirió toda la tierra fasta los puertos de Aspa, e fasta Castilla Vieja, e fasta Portogal, e fasta Galizia, e fasta las Asturias, donde se acogieron gentes que escaparon[18].

EL MITO GOTICISTA DEL SIGLO XV

A lo largo del siglo XV, se advierte en el reino de Castilla, por parte de la realeza y su entorno cortesano, un deseo consciente de insistir en la idea del goticismo, que proporcionaba a Castilla una posición dominante en el mapa peninsular y en el panorama político internacional, en función de la antigüedad y nobleza de sus reyes. David Nogales precisa, en este sentido, que el desarrollo de estas ideas en Castilla parece que no fue ajeno a las especiales condiciones que hubo de vivir la Corona a lo largo del siglo[19].

De este impulso participa la *Genealogía de los reyes de España* de Alonso de Cartagena, cuyo manuscrito de la Biblioteca de Palacio reúne ochenta y dos dibujos a pluma, enmarcados en doble cuadrado o dispuestos en los márgenes. La profusión de adornos, el capricho de los tocados, el aire desenfadado, el carácter de conversación o el diálogo amistoso de algunas escenas, puntualiza Yarza, ayudan a crear un clima de fiesta que trae a la memoria las que se celebraban entonces; y donde reyes y nobles rivalizan, también ahora, en presentar un atuendo imaginativo.

Así, Enrique IV aparece como un ágil jinete cuyo caballo apoya sus patas sobre cuatro cabezas; la incorporación de estas cabezas cortadas, unas tocadas con turbante y otra de rasgos negroides, indica que hay una propuesta de retrato heroico, donde el nuevo Constantino aplasta a los musulmanes vencidos[20].

La *Anacephaleosis* es un testimonio franco de la toma de conciencia de Castilla de su propio pasado y de la tarea que reclama para sí en el final de la Edad Media. Se trata, como ha apuntado Tate, de un bosquejo de la historia primitiva de la península hasta los tiempos romanos, con una consideración más detallada del dominio visigodo, seguida de breves capítulos que incluyen el linaje y rasgos distintivos de los reyes de Asturias, León y Castilla hasta Enrique IV, con alusiones a otros reinos peninsulares[21].

A medio camino entre el árbol genealógico y una historia más prolija, la *Genealogía* atribuye un papel relevante a la historia goda, incluso antes de su llegada a España, a su destreza militar, a la que siguió en España el abandono del arrianismo y una práctica de las artes de una manera tan civilizada como los romanos. La invasión árabe no fue otra cosa que un castigo por su decadencia creciente; aunque el mismo día que Rodrigo fue asesinado, precisa Alonso de Cartagena, le sucedió Pelayo por mandato divino y el blasón que llevó fue el de León. El abandono del nombre godo quedaría en segundo plano ante el mantenimiento de la línea real[22].

El eje de la narración lo constituyen los monarcas que se han ido sucediendo con el paso del tiempo. De cada uno de ellos reseña su filiación, el camino que le llevó al trono, un resumen de los hechos que protagonizó en vida, y una descripción de los dibujos que el autor había ordenado que ilustrasen el árbol genealógico de cada rey, en los que, por regla general, debían figurar su retrato, armas y otros personajes con él relacionados. Y concluye con la mención de otros poderes contemporáneos al monarca de referencia[23].

De Atanarico señala que ocupa la cabecera de los reyes godos por haber sido el primero que alcanzó ese título y nombre de rey en España, el año de Cristo de 343, y gobernó trece años; de Sigerico, que tuvo la corona un año y de Recaredo, que mostró gran "zelo de la religion christiana y desmintió con la compostura de sus costumbres el desenfrenamiento de su padre".

Al tiempo, Alonso de Cartagena añade pautas icónicas precisas para facilitar el recuerdo de los monarcas. Aconseja que a Sigerico se le vea en traje pacífico porque careció de guerras y no tuvo concurrencias con príncipes ni emperadores. Y que Wamba ha de retratarse armado y cubiertos los hombros con una cogulla de monje, por haber vencido al traidor Paulo y acogerse a sagrado tras su renuncia al trono. Y, en fin, de Recaredo se señala lo siguiente:

> *Pintase en traje pacifico, sentado en un trono. Tiene una cruz levantada porque extirpó de su monarquía la perfidia de los arrianos y desde entonzes no ha saltado en España ninguna zentella de heregía de las muchas que han abrazado los otros reinos. También se pinta con una espada levantada en la diestra, porque dio batallas y alcanzó victorias por su persona y por la de sus generales*[24].

De modo que Recaredo agrupa en torno a su figura entronizada, barbada y de edad avanzada, la espada, uno de los principales atributos del poder real, y la cruz, en su condición de defensor de la verdadera fe cristiana; cabe matizar, apunta Fernández Gallardo, que, en su glosa, la cruz antecede a la espada[25]. Puede ser útil recordar que el citado Atanarico aparece llevando un escudo con las armas reales de los godos; Leovigildo va vestido con atuendo pacífico y vestidura larga en su condición de legislador; Recaredo II había de ser representado muy joven, a tenor de su corto reinado, y don Rodrigo con atuendo fúnebre, sobresaliendo desde antiguo por la lujosa

indumentaria con que se presentó a la batalla de Guadalete, en agudo contraste con su trágica derrota[26].

Otra buena muestra de la escenificación del goticismo, que proporcionaba a Castilla un papel rector en el mapa peninsular, la ofrece el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, palacio con el que los últimos Trastámaras tuvieron una relación próxima y estancia que acogía el ceremonial público de la corte. Y al igual que había ocurrido en Segovia, la visión del Alcázar sevillano produjo a los viajeros que visitaron la ciudad pasmo y admiración. Como a François Bertaut en 1659:

> *Junto a ese patio de los baños hay otro bastante grande, todo enlosado de mármol, con una fuente en medio y columnas de lo mismo todo alrededor, en número de cincuenta y dos abajo y otras en lo alto. Por todas partes todo son salas y habitaciones. Contábase en uno solo de esos lados seis del mismo nivel, artesonadas y la mayor parte doradas, con chimeneas hechas por Carlos V; pero todo eso es muy pequeño. No hay más que un gran salón de los moros, del estilo de los de la Alhambra, salvo que no hay en él fuente en el centro, y que la media naranja de lo alto es toda dorada.*
>
> *Todo alrededor por bajo de la bóveda hay retratos de todos los reyes de España; y advertí que no han puesto los reyes moros, aunque fueran largo tiempo dueños de Sevilla y habían construido este Alcázar, cuyas paredes están todas llenas de figuras y letras árabes*[27].

El señor de Freaville, que acompañó al mariscal de Grammont en su viaje a España para pedir la mano de María Teresa de Austria para Luis XIV, se hizo eco también de la utilización del Alcázar como su "residencia más corriente" y de las obras que ordenaron allí Carlos V y Felipe II; de hecho, las reformas emprendidas en el siglo XVI y las restauraciones de los siglos XIX y XX cambiaron el diseño de la galería de reyes bajomedieval que Bertaut menciona[28].

La galería de reyes se emplazó en el arrocabe de la techumbre del salón y estaba formada por una serie de pinturas sobre tabla, en madera de alerce, con las imágenes de los monarcas, encuadradas por arquerías trilobuladas rematadas por gabletes, separados por pilarcillos terminados en agujas. Los Reyes Católicos y los primeros Austrias reordenaron y completaron la serie que llegó a constar de cincuenta y seis figuras, agrupadas en bloques de siete; y aun con ligeras variantes en las actitudes y atuendo, todos aparecen entronizados, con capas y coronas, portando en sus manos la espada y el orbe, los atributos que expresan su condición de "elegidos", de defensores de la religión, la paz y la justicia[29].

La serie incluye a los reyes de la España visigoda, Asturias, León y Castilla… hasta llegar a Felipe III; llama la atención que, en el caso de los primeros, su representación comienza con Chindasvinto, al que siguen Recesvinto, Wamba, Ervigio, Égica, Witiza, Acosta, don Sancho I y termina, como es habitual, con don Rodrigo. Esta anomalía se ha justificado precisando que la serie se había organizado en tiempos de Felipe III contando, por lo demás, con un espacio limitado desde un principio[30].

Así pues, los Reyes Católicos y Felipe III completaron la lista, el último tras expresar su deseo de visitar Sevilla en 1598; Felipe III no viajó hasta allí, pero lo hizo Felipe IV en 1624 y se incorporó entonces un retrato suyo a la galería que presidía el conjunto. La visión de esta representación histórica de la monarquía española debió animarle a proyectar una nueva serie, más reducida, para su alcoba o pieza de las Furias en el Alcázar de Madrid[31].

UNA SERIE DINÁSTICA PARA EL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Felipe IV también hubo de tener en cuenta la escenografía del Salón Dorado del Alcázar madrileño, pues el salón y la alcoba respondían a una concepción decorativa común; así lo pone de

manifiesto la colocación de la serie de las pinturas de los reyes en la parte superior de los muros, lindando con el artesonado de la sala, a modo de friso regio, para ser vistas de abajo a arriba. El conjunto dinástico, que daba comienzo con la saga asturleonesa, arrancaba en el dormitorio real y aludía así al origen de la monarquía y a su identidad, basada en la sucesión y en la herencia por vía familiar. De este modo, puntualiza Aterido Fernández, se primaba la línea que confluía en los Habsburgo españoles, destacando la naturaleza castellana de su poder y sus raíces cristianas, a partir de don Pelayo, garante del único territorio hispánico que no cayó en manos árabes[32].

El ciclo que decoraba el salón y la alcoba estaba formado por veintiocho parejas regias, desde don Pelayo y Favila hasta Felipe III y Felipe IV. Se encargó su realización, a fines de 1639, a un grupo de pintores activos en la corte: Antonio Arias, Alonso Cano, Francisco Camilo, Félix Castello, Francisco Fernández, Jusepe Leonardo, Pedro Núñez del Valle y Franciso Rizi. Y tradicionalmente se han adscrito, como pertenecientes al conjunto, un lienzo de *Carlos V y Felipe II*, de mano de Antonio Arias y *Dos reyes de España* y *Un rey astur-leonés,* atribuidos, ambos, a Alonso Cano[33].

Los *Dos reyes de España* fueron considerados "reyes godos", pero, hoy en día, se piensa que representan a Sancho I de León y Ramiro III; el primero muestra un aspecto corpulento y grueso, de ahí que se lo asocie con Sancho I, llamado el Graso o el Gordo, y su compañero un rostro juvenil, pues alcanzó el trono a la edad de cinco años y murió con apenas veintidós[34]. Los leones rampantes dispuestos a los lados del trono les vinculan a la casa leonesa y su indumentaria remite genéricamente al pasado medieval; eso sí, sin aspirar a una reconstrucción arqueológica precisa[35].

En realidad, para contemplar a los reyes godos hay que acudir a una serie dinástica anterior a la de la "alcoba de su majestad", que se gestó en la Corte con destino al palacio del

Buen Retiro y se llevó a cabo en 1635. Tormo puntualiza que, aunque se conservan tan solo cinco lienzos, la serie se pensó que fuera completa, como parece indicarlo el que la letra de los cuadros ponga a cada rey el número que le correspondía en la lista total de reyes de España[36].

A juzgar por los ejemplos conservados, los encargos se hicieron a artistas jóvenes que habían pintado cuadros de batallas para el Salón de Reinos. Vicente Carducho pintó un Ataúlfo teatral, retórico y convencional, pero no desprovisto de cierta grandeza; Félix Castello, un Teodorico con armadura plomiza clara y corona de oro en un paisaje de tonos claros de amarillo ocre; Andrés López, un Eurico dominado por el color; y Antonio Pereda pintó un Agila con armadura de acero y oro, que sigue los modelos flamencos y destaca por su riqueza de colorido[37].

Sobresale el retrato de Alarico de Jusepe Leonardo: por su rico colorido y bellísimo fondo, que parece evocar la figura de un general romano[38]. Así fue descrito por M. A. Mazón de la Torre en 1977:

> *Apoyado en el suelo, hace gravitar todo el peso del cuerpo sobre su pie derecho. Su cabeza, que exhibe una larga cabellera rubia, tirando a castaña, y que le llega hasta los hombros, está tocada con la corona real de oro. Su rostro, fino y alargado, de ojos de mirada un tanto distraída bajo pobladas cejas, muestra abundante mostacho y puntiaguda barba. En un atrevido escorzo, apoya la mano derecha sobre un costado. El brazo izquierdo extendido; con la mano sostiene amplia rodela […] Bajo la armadura, luce camisola de guerra formada por la asociación de elementos cuadrangulares de cuero, y bajo ella asoma túnica de color azul plomizo. Calza botas del mismo color que la armadura. Al cinto, espada terciada, de la que sólo puede verse su dorada empuñadura. Recogido sobre la espalda un amplio manto, de color rojo claro,*

sujeto al cuerpo con una banda que, desde el hombro derecho le atraviesa diagonalmente el pecho. La figura ocupa el primer plano[39].

Estas pinturas han sido calificadas de obras de mérito, dignas de mejor suerte que la que les han deparado los últimos tiempos; ahora adornan el Museo del Ejército y el Obispado de Lérida. No tuvieron mejor fortuna las estatuas de los reyes godos procedentes de la decoración del Palacio Real Nuevo de Madrid y repartidas a fines del siglo XVIII por calles, plazas y parques de distintas poblaciones españolas. El padre Sarmiento concibió el palacio como el gran libro compendio de la Historia nacional[40]. Y sus monarcas cumplían la misión de proporcionar una línea genealógica que lo era tanto de la monarquía como de la propia nación. El proyecto culminaba, en consecuencia, con la representación de las estatuas de todos los reyes españoles que habían de coronar la balaustrada exterior del palacio; noventa y dos estatuas que iban desde Ataúlfo hasta Felipe V: ochenta y cuatro reyes de la serie central y otras ocho de carácter complementario; gentilicios, reyes suevos[41], condes de Castilla y otros.

El objetivo principal era trazar la genealogía de la sucesión. De ahí, que el erudito benedictino mandase que las estatuas de reyes casados que tuvieron sucesión reinante llevasen un escudo a su izquierda, con el busto de su esposa, indicando el grupo que fueron padres del rey siguiente; pero, añade Varón, cuando la corona venía por la rama de su mujer, el escudo debía ponerse en el lado derecho de la estatua para señalar que la reina era la hija del rey anterior y que por ella continuaba la monarquía. Era el caso de Ataúlfo por su vinculación con Gala Placidia, hermana de Honorio, quien personificaba la sucesión[42].

El padre Sarmiento pide que, por ser Ataúlfo el primer rey de toda la serie, se encargue la escultura a uno de los dos maestros principales; añade que para la imagen de Gala Placidia se

recurra a las medallas y que, al no haber rostro previo de Ataúlfo, se haga una cara de fantasía. Aun así, no puede evitar dar al artista algunos consejos:

> *Se podrá imaginar así su representación. Cabello largo. Barba corta. Rostro de mediana edad. Aspecto de genio. Marcial y ceño de colérico. En la cabeza el morrión romano. El vestido de Capitán romano, armado, sin corona. En la izquierda un asta o lanza romana vertical. A la derecha el escudo de singular dibujo; y más alto y más ancho que todos los demás escudos de Reinas; y en él más porción del cuerpo de Gala Placidia, que la de otros cuerpos de Reinas que van en escudos; y también con un cuchillón romano colgado a la izquierda. Todo de modo que llamé la atención especial del público*[43].

MENSAJE DE LAS ESTATUAS VIAJERAS

La estatua de Ataúlfo fue encomendada a Felipe de Castro y encabezaría en la balaustrada, a partir de 1750, la serie de los monarcas españoles; y, en primer lugar, de sus continuadores godos: Sigerico, Valia… hasta concluir en la fachada norte con Égica, Witiza y don Rodrigo. El último monarca godo, como procedía, daba paso a don Pelayo y Favila. Pero el 8 de septiembre de 1760, Carlos III dio orden de bajar y almacenar las estatuas, y, a partir de 1787, fueron saliendo de su retiro con una nueva misión: embellecer calles, paseos y plazas de Burgos, Logroño, Madrid, Pamplona, Vitoria y Toledo[44].

Resulta significativo el caso de Toledo, a donde fueron trasladadas, en 1787, cinco estatuas de reyes godos y tres de reyes castellanos; fueron enviadas allí a instancias de don Antonio Ponz y gracias, también, al apoyo del cardenal Lorenzana, arzobispo entonces de la diócesis primada. Ponz optó por

los reyes cuya vinculación con la ciudad fuese más estrecha; quería emplazarlos donde sirviesen de adorno e instrucción a los toledanos y a cuantos visitasen la antigua capital visigoda.

Recomendó entonces Ponz al arzobispo que solicitase a Carlos III las imágenes de Recaredo y su padre Leovigildo, Alfonso VI que conquistó la ciudad, Alfonso VII y el VIII que ganó la batalla de las Navas de Tolosa… "y otras tres o quatro de los Godos que el Sr. Arzobº estimaria mucho (y con razon) si se las dieran". Finalmente, los toledanos pudieron contemplar, en agosto-septiembre de 1787, las estatuas de Alfonso VII, a la salida del puente de San Martín, la de Wamba, al comienzo del paseo de la Rosa, y las de Recesvinto y Chindasvinto —o Recaredo— flanqueando la puerta principal del Alcázar[45].

El padre Sarmiento había acudido a distintas fuentes para ofrecer un programa ordenado del complejo panorama de las sucesiones, uniones y separaciones de los reinos peninsulares; además de las peculiaridades iconográficas de los monarcas hispanos, tal es el caso de Sisenando, representado como legislador, o Wamba, esculpido con cabeza rapada, aludiendo a su retiro a sagrado, túnica talar y cabeza de anciano. Tarea laboriosa en la que tuvo en cuenta las soluciones ofrecidas en el Salón del Trono del Alcázar de Segovia; la serie reproducida en la *Historia* del Padre Mariana, editada en Holanda en 1729; la que ilustra la orla del mapa del geógrafo de Felipe V, Nicolás de Fer, o los trabajos romanos de Arnold Van Verterhout y Blondeau[46].

La atención prestada a la obra del Padre Mariana no debe sorprender, puesto que fue en el siglo XVIII cuando la historia de España empezó a ser más difundida; entonces fue vista como el relato de un pasado colectivo que quedaba identificado con determinados personajes y acontecimientos. A ello contribuirían la literatura y el arte, que utilizaron tanto el mito como la historia para su cometido y donde primó la hispanización de los contenidos[47]. Y la historia no solo se leía y escuchaba, sino que

también se veía, como lo prueban pinturas y grabados de la época y el éxito que conocieron. Los libros de historia se vieron muy beneficiados por estampas que recreaban escenas memorables o retratos de los personajes más señeros de nuestro pasado. Así lo prueban la *Historia General de España* del Padre Mariana, de 1783, y el *Compendio de Historia de España* de Anquetil, de 1806[48].

La importancia de la obra del Padre Mariana se debe a su transformación en la fuente básica de historiadores e ilustradores. Así cabe entender la edición de La Haya, en 1729, ya mencionada; y, con más claridad, la compuesta por un total de nueve volúmenes publicada en la imprenta valenciana de Benito Monfort entre 1783 y 1797. Este trabajo cuenta con un total de sesenta y ocho grabados a partir del volumen segundo, el dedicado a la monarquía visigoda, que es el que ha sido enriquecido con más imágenes, creadas por Rafael Ximeno y Planes[49].

La serie se inicia con la imagen de Ataúlfo, al igual que en el ciclo del Palacio Real, y se prolonga hasta don Rodrigo; Ximeno hizo treinta dibujos en los que se distribuyeron los retratos de treinta y seis monarcas, ya que en algunas ocasiones figurará más de un rey en la misma ilustración; como en el caso de Teodorico y Amalarico, al ser regente el primero hasta la mayoría de edad de su nieto, cuyo reinado duró seis años, desde el 526; y además de estar las dos efigies representadas en una medalla, no faltan la tiara papal, el cáliz y la cruz, entrelazados por unas cadenas, que aluden a las guerras que mantuvieron contra la religión católica[50].

ESTAMPACIONES DE REYES GODOS

Las efigies de los monarcas están concebidas a manera de bustos, de frente, de perfil y de tres cuartos, con láminas de formato apaisado, con una inscripción que los identifica, al igual que

al dibujante, ya citado, y al grabador, el también valenciano Mariano Brandi[51]. Y los reyes más significativos se individualizan con la ayuda de atributos iconográficos. Así, a Hermenegildo, que acompaña en la misma medalla a Leovigildo, le flanquean los instrumentos con los que fue martirizado e, incluso, sostiene con su mano derecha la palma del martirio. Y el turbante y la falcata árabe se muestran amenazadores en las cercanías de un don Rodrigo apesadumbrado[52].

Por estos mismos años, la Academia de la Historia colaboró en la estampación de series sobre los reyes de España, censurando las cartelas y textos de las estampas a petición del Consejo. En 1774, Campomanes presenta en junta las "tres primeras estampas de unas series que se intentan abrir de los bustos de nuestros soberanos" y se acordó que los revisores examinasen sus epígrafes. Y a partir de 1781, la Academia da su apoyo al grabador Manuel Rodríguez, que tenía "abiertas diez o doce estampas" para su obra *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro católico monarca Don Carlos III*[53].

El primer tomo de la cuidada obra de los *Retratos* vio la luz en 1782 y en el prólogo se advertía a los lectores que:

> *Esta obra está recomendada por el exemplo de otras Naciones cultas, y por la utilidad que ofrece á la juventud. La curiosidad, atraída de la variedad de trages; y en las facciones de los retratos, empeña á leer los sumarios, que acompañan a cada uno de ellos; y esa atencion fixa y asegura en la memoria las series y hechos, que leidos y estudiados en abultados volúmenes suelen fastidiar á quien no tiene por profesion las letras*[54].

La serie, como reza el detallado título de la obra, empieza con Atanarico, al que se retrata encerrado en un disco, de perfil y con expresión firme; y para una mejor comprensión de su figura, se añade una inscripción al pie del retrato y una semblanza-sumario en la página siguiente. Y en el caso de Ataúlfo,

visto de frente, fuertemente armado y con poblada cabellera, la leyenda reza como sigue:

> *Ataulfo tercero rey de los godos, elegido en el año 410, reynó cinco años, vino a España en el año de 415 y murió en Barcelona á fines del mismo año*[55].

Se precisa a continuación en el sumario que se le ha puesto detrás de Atanarico y Alarico, por lo esclarecido de sus hazañas aunque fuese este monarca el primero que pisó suelo español. De Eurico se destaca en el grabado su condición de legislador[56]. A su vez, a Amalarico se le representa bifaz, como un joven con diadema y como un guerrero maduro, barbado, con melena y casco, al ser tutelado primero por su abuelo Teodorico y gobernar por largo tiempo solo, tras la muerte de aquel[57].

Y al igual que en el caso de los grabados de Mariano Brandi, también aparecen juntos Hermenegildo, sosteniendo la palma del martirio, y Leovigildo, maduro, barbado y con diadema; y del segundo se ofrece una imagen positiva en la semblanza por su condición de legislador[58]. Wamba es representado con la imagen de un anciano barbado, que observa la cruz sostenida por su mano izquierda. El letrero aclaraba que perseveró en la vida monástica los siete últimos años de su vida, y el sumario precisa cómo accedió a la dignidad real:

> *Ni la avanzada edad de Wamba ni la modestia con que se excusaba de tomar el gobierno de los godos bastaron á retraerlos del propósito de elegirle Rey después de la muerte de Recesvinto. Creyendo desayre de la nacion y del cetro el no admitir la unánime eleccion que de él se habia hecho, no dudaron en recurrir a las amenazas, para que admitiese aquella misma dignidad á que tantos habian ántes ascendido por cábalas, negociaciones y violencias*[59].

La imagen de Ximeno y Brandi también mostraba a Wamba mirando la cruz en idéntica postura, pero le habían dotado de

un significado más rico al incluir objetos guerreros alusivos a sus victorias contra los musulmanes. Lo mismo cabe decir del retrato de Witiza, tras el que se extiende un paisaje devastado, y del de don Rodrigo, que sobresale en un escenario yermo. Con su derrota en Guadalete, precisa el sumario que le acompaña en la obra de Manuel Rodríguez, se produjo "el fin lastimoso del Reyno de los Godos [...] en que desapareció el Rey, la Monarquía, la nacion y la gloria de ella"[60].

HOMENAJE A LOS LEGISLADORES BÁRBAROS

La llegada del romanticismo trajo consigo un interés renovado por la Edad Media, por sus tradiciones, religión y costumbres, sus monumentos y organismos... considerándola el origen de las instituciones y de las lenguas modernas. Y por lo que se refiere a la etapa visigótica, se pensaba que había sido más beneficiosa para España que cuando había sido provincia romana; y ello porque había estado influida por el cristianismo, la vivencia de una mayor libertad humana y una mayor independencia personal que moderaba la autoridad de los reyes, ordenaba la justicia y proporcionaba, en última instancia, un mayor grado de bienestar y cultura[61].

El interés por la España goda dio lugar a que José Morales Santisteban le dedicase un artículo monográfico en la *Revista de Madrid* en 1838; elogiaba el código visigodo como "el más acabado de todos los códigos bárbaros" y puntualizaba sobre los reyes electivos, procedimiento no exento de controversia en tiempos románticos, que "así como en las demás naciones bárbaras la elección era popular, entre los godos era mayor el influjo de la nobleza, y aun en muchas épocas ejercía exclusivamente el derecho de nombrar reyes"[62].

Treinta años después, José Bahamonde y de Lanz eligió el tema de los godos en el discurso de su investidura como doctor

ante el claustro de la Universidad Central de Madrid. Trató de demostrar que muchas de las instituciones, leyes y costumbres que caracterizaban al pueblo español, y su civilización, habían sido tomadas de los godos. Se remitió a Ataúlfo, elogió a la familia visigoda por no ofrecer "el repugnante cuadro que las leyes romanas consentían a sus gefes", entrevió en los concilios la base de las Cortes contemporáneas, se extendió sobre los efectos benéficos de la unidad religiosa; y volvió a interesarse por las aportaciones legislativas de los visigodos en una época en la que las antiguas leyes romanas se habían ido diluyendo, lo que hizo sentir la necesidad de un código que reguló los tiempos de la monarquía goda y que denominó Fuero-Juzgo[63].

Los eruditos Morales y Bahamonde, al destacar el papel desempeñado por el Fuero Juzgo, compartían el aprecio de los románticos sobre la tarea legisladora de los visigodos, elogio que ya venía de antaño. No es de extrañar, en consecuencia, que al decorar el Congreso de los Diputados con cinco grandes cuadros históricos y veintiuna figuras alegóricas y expresando los cuatro primeros las historia de la Legislación, se dedicase el segundo, tras los juristas de la época greco-romana y antes de los de la aragonesa, a los del tiempo de los godos[64].

Carlos Luis de Ribera dispuso, en 1853, sobre la bóveda del hemiciclo y en el centro de la composición, a San Isidoro; coge con su diestra el cetro que le ofrece Flavio Recaredo, compartiendo Iglesia y monarquía el poder temporal. Les acompañan Leovigildo, reformador del código euriciano, Eurico y Alarico; y también Sisenando, Recesvinto y Égica que observan atentamente al Fuero Juzgo. Sancho Garcés, tercer conde de Castilla, y Alfonso VII contemplan la escena y establecen una línea de continuidad entre la monarquía visigoda y la astur-leonesa. Además, "delante del templo se extiende una pradera florida, en la que están los Católicos sucesores de Recaredo, pisando los arrianos un suelo en extremo árido"[65].

Por su parte, el fondo del cuadro alude también al país de donde procedían los antiguos monarcas godos, que Morales Santisteban localizó en tierras asiáticas; y la adopción del método electivo en su sucesión no dejaba de ser motivo de reflexión para estos eruditos:

> *La idea de la monarquía que hoy tenemos en España, y en casi todas las naciones, fué importada de los godos, y si bien era electiva, porque así lo requerían sus primitivas costumbres, dejaron siempre idea de la hereditaria, pues que muchos de los Reyes trabajaron porque heredasen sus hijos. Además, siempre que las elecciones eran algun tanto pacíficas, se solía elegir á personas de la familia Real y de las más allegadas al monarca anterior, principalmente si éste había sido del gusto del pueblo*[66].

Lo cierto es que el interés por la sucesión de los monarcas españoles desde los añorados tiempos de la Edad Media no se limitaba a los estudiosos; se buscaba recuperar el pasado nacional, pero también legitimar a Isabel II como titular del trono español en tiempos de convulsiones dinásticas[67]. Así, Nicolás Castor de Gaunedo diseñó en 1851 un árbol genealógico de los reyes españoles que hundía sus raíces en las tierras de Covadonga y extendía sus ramas hasta los tiempos de los Borbones. Explicaba que el nombre de cada rey iba escrito en una tarjeta circular, fijada en la correspondiente rama del gran árbol; además, dentro de cada círculo se señalaba, en números romanos, el que correspondía a cada rey en la sucesión general y en arábigos el año que ascendió al trono y "el número que le toca entre los del mismo nombre"[68].

Castor de Gaunedo ofrecía algunas novedades en su estudio, como la de sostener que los reyes españoles no procedían de don Pelayo, sino de Pedro, duque de Cantabria; y anunciaba que la monarquía española no se hizo hereditaria sino desde Bernardo II el Gotoso aunque, con anterioridad, la

corona era patrimonio de una familia. Nada llamó más la atención que su oposición a incluir a los monarcas godos en la serie, rechazo que justificaba del siguiente modo:

> *Omitimos trazar los nombres de los reyes godos, pues, aunque nacidos en España en su mayor parte, pertenecían á una raza estrangera, y siendo ademas en su época electiva la corona, eran de distintos linages, que las mas veces no tenian entre si parentesco ni relacion alguna*[69].

Sin embargo, los editores de *El Domine Lucas* no participaron del mismo criterio restrictivo; incluyeron la semblanza de un monarca español medieval desde el primer número, el que vio la luz en abril de 1844. Entonces el personaje elegido fue don Pelayo[70], pero a este valeroso capitán "príncipe cántabro inmediato deudo del rey don Rodrigo", le siguieron Alfonso III, Alarico II, Teudiselo, Amalarico, Atanagildo, Eurico, Teodorico, Suintila, Sisenando, don Pedro de Castilla, don Favila, don Mauregato, Bermudo II, Agila y Witerico; con él finalizó la relación en el último número de la publicación, en marzo de 1846[71].

El resumen de los hechos sobresalientes de cada personaje, el acceso a la dignidad real y fecha y lugar de su muerte iban acompañados de un retrato suyo; en todos los casos eran representados de medio cuerpo, fornidos, de frente o perfil, barbados y con melena hasta los hombros, vestidos como guerreros o civiles y con gesto severo. Las diferencias afectaban a su condición de personas maduras —Liuva— o depositarios de barba florida y con muestras del efecto del paso del tiempo —Teudis—; además, a Sisenando le cuelga una cruz del pecho y a Suintila le adorna la corona de la que carecen Amalarico y Eurico. Del último se justifica como sigue:

> *Eurico, que por escala del fratricidio había subido á la dignidad real en el año 466, fué el primero que dió leyes*

escritas á los godos: acaso porque juzgó este medio mas oportuno de precaver que otro delito como el que él había cometido le privase de la corona y la vida[72].

LA GRAN ICONOTECA DE ISABEL II

Mucho más ambicioso fue el encargo que hizo Isabel II a José de Madrazo de crear, como sección propia dentro del Museo del Prado, una gran iconoteca regia que recorriera toda la historia de la monarquía hispana, encargo que tomó forma en una Real Orden firmada por Isabel II el día 1 de diciembre de 1847[73].

El proyecto venía a coincidir con el llevado a cabo en Francia para el palacio de Versalles unos años antes, buscaba recuperar el pasado histórico nacional y legitimar a la reina; la mayoría de los retratos procedían de los ya existentes en los palacios y Sitios Reales. Pero fue necesario encargar a pintores contemporáneos los lienzos de los monarcas hispanos de los que no había testimonio. Finalmente fueron ochenta y siete los retratos nuevos, pintados a partir de 1850 por los 48 artistas elegidos y que serían conocidos con el nombre de *Serie cronológica de los reyes de España*[74].

José de Madrazo dictó un criterio uniforme para todas las efigies, tanto por lo que se refiere a las medidas (2,24 x 1,40 m) como a la necesidad de incorporar el nombre y fecha de su muerte en la base del lienzo —Witerico murió en 610—; también estableció la documentación de la que se debían servir los pintores: las estatuas reales del Alcázar de Segovia, los mausoleos de los enterramientos regios y el *Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, al que se ha hecho mención más arriba.

A tenor de la envergadura de la empresa y la desigualdad de los artistas comprometidos en ella, los resultados fueron muy desiguales. Se advierte en general, precisa Pérez Sánchez, un tono de solemne grandilocuencia, una deuda con el comportamiento

de los actores teatrales en la escena y el parentesco con las maneras de la pintura de historia[75].

La serie cronológica daba comienzo con Ataúlfo, terminaba con los Reyes Católicos y comprendía treinta y tres reyes visigodos. Juan de Barroeta y Anquisolea, nacido en 1835, pintó las efigies de Chindasvinto y Leovigildo de acuerdo con las enseñanzas del purismo y nazarenismo, de moda entonces[76]. Y Bernardino Montañés, al que Gaya Nuño llamó "retratista de reyes medievales", recibió el encargo de pintar los correspondientes a Suintila, Sisenando y Gundemaro, gracias a su excelente relación con la familia Madrazo. Recrea un modelo idealizado de enérgico y bello monarca guerrero, que sobresale en el caso de Sisenando, ahora depositado en la Universidad de Zaragoza. Se representa de pie, con un paisaje montañoso de fondo, apoyando la mano derecha sobre una roca, de la que pende una espada desnuda; viste túnica corta y capa roja sujeta al hombro y dirige su mirada al horizonte; el cuerpo fornido, la barba poblada y la melena distinguida se acomodan a la iconografía tradicional[77]. La apostura de Sisenando, por lo demás, se ve realzada por la notable luminosidad de los colores, del manto rojo y la túnica amarilla y, especialmente, de la procedente de las montañas nevadas y el azul luminoso del cielo de fondo[78].

Mariano de la Roca y Delgado, pintor sevillano nacido también en 1825, se formó en Madrid y París; historiador del arte que anotó *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas,* de Pacheco, y escribió en 1872 el *Tratado de la limpieza, forración y restauración de las pinturas al óleo,* participó del mismo ideario estético al pintar a los reyes Sisebuto y don Rodrigo. Al último lo representa pensativo, con las manos y brazos cruzados sobre el pecho, vestido de forma lujosa, con corona en forma de diadema, en el interior de un palacio de formas puristas; la cartela dice: "D. RODRIGO murio 714"[79].

A su vez, el Recaredo II de Francisco Aznar García refleja la influencia del fundador del movimiento nazareno Friedrich

Overbeck, al que conoció durante su estancia en Roma. Al igual que el Leovigildo de Barroeta, tiene un cierto aire pastoril, en un escenario abierto y luminoso; el aire juvenil del rey alude a haber reinado tan solo tres meses antes de morir en el año 621[80].

El lienzo de Francisco Aznar se encuentra depositado en el Ministerio de Cultura, al igual que el Liuva II, de Pedro Sánchez Blanco y el Recaredo I, de Dióscoro Teófilo Puebla[81]. A Sánchez Blanco le correspondió también pintar un Teodorico y a Dióscoro Puebla, un Agila. En el caso de Agila aparece fuertemente armado, meditando, en el curso de alguna de las numerosas rebeliones a las que tuvo que hacer frente antes de ser asesinado en Mérida en marzo del año 555. Recaredo, por su parte, jura con su mano derecha el acatamiento de la fe católica sobre un altar en el que un rollo abierto asocia al monarca con el III Concilio de Toledo; una cruz gemada de notable tamaño preside el altar y otra más pequeña es sostenida por el rey con su mano izquierda[82].

Se trata de dos cuadros de dibujo correcto y colorido vistoso, pero no se han podido sustraer de la ya consabida teatralidad que, en el caso del Agila, pensativo, alcanza un cierto aire wagneriano[83], y a Recaredo, envuelto por un manto que se arrastra por el suelo, le confiere un pronunciado anacronismo[84].

A Antonio Gisbert se debe un Liuva I, de evocaciones clásicas, tanto en la representación del personaje, muy severo, que reinó dos años hasta ser ejecutado en el año 603, como en el escenario[85]; pertenecía al grupo de los pintores más jóvenes que participaron en la *Serie*. De hecho, nunca llegó a exhibirse íntegra, pues la revolución de septiembre de 1868 hizo que los lienzos se dispersasen por doquier.

El depósito del Tribunal Supremo, el más extenso, se perdió con el incendio de las Salesas en 1915. Los monarcas astures fueron enviados a la basílica de Covadonga por real Orden de 30 de diciembre de 1884[86]. Otra partida fue alojada en el Alcázar de Segovia y el resto en diferentes instituciones

ministeriales, donde corrieron suerte diversa. Así, por Real Orden de 4 de abril de 1887, la Diputación de Lugo acogió al rey godo Gesaleico, de Patricio Patiño; Eurico, de Manuel Rodríguez Guzmán; Tulga, de Ángel Sáez García y Sigerico, de Eduardo García[87]. Desde hace algunos años se ha procurado agrupar los cuadros con un criterio unitario, destinando los de los reyes asturianos al Museo de Covadonga y otra amplia relación encabezada por el Flavio Ervigio, del madrileño Ramón Cortés, al Congreso de los Diputados[88].

Años después, Isidro Torres Oriol publicó en 1903 un estudio de los reyes y jefes de Estado de España, que se convirtió en texto de todas las escuelas nacionales. Estaba encabezado por una breve historia de los primeros tiempos peninsulares hasta que llegaron "los visigodos, cuyo jefe, Ataúlfo, fundó la monarquía de España, siguiendo desde entonces la historia de la Península íntimamente enlazada con la de los reyes"[89]. Y la obra se completaba con los retratos y autógrafos de los reyes de la casa de Borbón hasta convertirse en un claro resumen de nuestra historia[90]. Algunas de las ideas de los románticos acerca de los visigodos pervivían con el cambio de siglo y se ofrecían como modelo e instrucción para la juventud.

NOTAS

1. "Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna, por España y Portugal, hecho del año 1465 a 1467", en *Viajes por España de Jorge de Einghen, del Baron Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, A. M. Fabié (ed.), Madrid, 1879, pp. 66-67; sobre el tesoro de Enrique IV, M. A. Ladero Quesada y M. Cantero Montenegro, "El tesoro de Enrique IV en el Alcázar de Segovia 1465-1475", en *Historia, instituciones, documentos*, 31 (2004), pp. 307-352 y M. A. Ladero Quesada, "Capilla, joyas, armas, tapices y libros de Enrique IV de Castilla", en *Acta histórica et archeologica medievalia*, 26 (2005), pp. 851-874.
2. P. Martínez Burgos, "Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano", en *El arte español en época de transición*, León, 1994, pp. 315-320.
3. M. D. de Valera, *Memorial de diversas hazañas*, J. de Mata Carriazo (ed.), Madrid, 1941, p. 294 y J. Yarza Luaces, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, pp. 72-73.

4. F. Collar de Cáceres, "En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila", en *Boletín del Museo del Prado*, 10 (1983), pp. 7-35; A. E. Pérez Sánchez, *La serie iconográfica de los reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia*, Segovia, 1989, p. 16 y *El Alcázar de Segovia y don José María Avrial*, Segovia, 2000.
5. F. Collar de Cáceres, *op. cit.*, p. 8.
6. Ibíd., pp. 8-13 e ilustración 1 de la página 9; también D. Nogales Rincón, "Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)", en *En la España medieval*, extra 1 (2006), pp. 83-86.
7. S. de Silva, "La más antigua iconografía medieval de los reyes visigodos" en *Los visigodos. Historia y Civilización. Antigüedad y Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, III, Murcia, 1986, p. 537.
8. Ibíd., pp. 538-540.
9. A. Martín Duque, "La Iglesia", en *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, I, catálogo de la exposición, Pamplona, 2006, p. 119.
10. S. de Silva y Verástegui, "La imagen miniada", en *Sancho el Mayor y sus herederos, op. cit.* p. 402 y R. Sáenz Pascual, "Codex Conciliorum Albeldensis", en *Sancho el Mayor y sus herederos*, *op. cit.*, ficha 6, pp. 61-62.
11. S. de Silva Verástegui, *op. cit.*, ficha 7, pp. 63-64: sobre este manuscrito, M. Poza Yagüe, "Codex Aemilianensis", en *Maravillas de la Europa Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, León, 2000, ficha 12, pp. 105-106.
12. A. Martín Duque, *op. cit.*, pp. 57-58; J. Martínez de Aguirre, "Creación de imágenes al servicio de la monarquía", en *Signos de identidad histórica para Navarra*, A. Martín Duque (dir.), I, Pamplona, 1996, pp. 187-200 y E. Fernández González y F. Galván Freile, *Iconografía, ornamentación y valor simbólico de la Imagen en el códice Albeldense, 976*, Madrid, 2002.
13. R. González Ruiz, *Hombres y libreros de Toledo (1086-1300)*, Madrid, 1997, p. 201.
14. Ibíd.; J. Domínguez Bordona, *Monumentos con pinturas*, I, Madrid, 1933, ficha 901, p. 355, y "De primatu Ecclesiae Toletanae", en *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne*, catálogo de la exposición, Bruselas, 1964, ficha 42, p. 25.Este manuscrito sirvió de *exemplar* a otro que se escribió en el siglo XIV —Ms. 10040 de la Biblioteca Nacional de Madrid—, copiado con pulcritud, y que recoge sus añadiduras, J. Domínguez Bordona, *op. cit.*, ficha 695, p. 293.
15. Mss. 7415.
16. "Crónica de los reyes de Judea y de los gentiles, cónsules y emperadores romanos, godos y reyes de España y Portugal, hasta el rey don Dionis", en *Miniatures espagnoles et flamandes dans les collections d'Espagne, op. cit.*, ficha 48, p. 28 y J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas.* 1, *op. cit.*, ficha 608, p. 277.
17. D. Nogales Rincón, "Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV), en *La España medieval*, 1 (2006), *op. cit.*, pp. 106-108.
18. Versión del catedrático D. Adelino Álvarez. La serie de los reyes denominados castellanos prosigue a partir del f. 3ov con las imágenes y textos de don Pelayo y Fruela.
19. D. Nogales Rincón, "Cultura visual y genealogía en la corte regia de Castilla durante la segunda mitad del siglo XV", en *e-Spania Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales* [en línea], 11/juin 2011- URL:http://e-spania.revues.org/20362; DOI: 10400/e-spania. 20362; sobre el alcance del mito gótico a nivel historiográfico, literario e incluso popular en el siglo XV, R. González Fernández, "El mito gótico en la historiografía del siglo XV", en *Antigüedad y Cristianismo*, 3 (1986), pp. 289-300; sobre la reafirmación del

poder a través de la imagen en tiempos de Enrique IV, F. Villaseñor Sebastián, "La legitimación del poder real: imágenes iluminadas de los monarcas en la Castilla Trastamara", en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX*, M. Cabañas Bravo, A. López-Yurta Elizalde y W. Rincón García (coords.), Madrid, 2008, p. 148. De manera general, J. A. Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1981.

20. J. Yarza, "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", *op. cit.*, pp. 277-278.
21. R .B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV,* Madrid, 1970, p. 65.
22. Ibíd., p. 69.
23. *El libro de la Genealogía de los Reyes de España de Alonso de Cartagena,* B. Palacios Martín (ed.), II, Valencia, 1995, p. 119.
24. Ibíd., p. 333.
25. L. Fernández Gallardo, "Idea de la historia y proyecto iconográfico en la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena", en *Anuario de Estudios Medievales,* 40 (2010) p. 338.
26. Ibíd., p. 341; sobre los símbolos de soberanía, B. Palacios Martín, "Los símbolos de soberanía en la Edad Media española: el simbolismo de la espada", en *VII Centenario del Infante D. Fernando de la Cerda,* Madrid, 1976, pp. 273-296; Chao Castro ha llamado la atención sobre la armadura rígida de placas con la que va vestido Atanarico, armadura que llegó a España de la mano de las "Compañías Blancas" de Bertrand du Guesclin, participantes en el enfrentamiento dinástico entre Pedro I y Enrique de Trastámara. D. Chao Castro, *Iconografía regia en la Castilla de los Trastámara,* Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2005, p. 327; sobre la iconografía mayestática usada para retratar a monarcas godos, como el mencionado Atanarico, Sigerico, Valia o Chindasvinto, ibíd., p. 326; sobre los artistas de las ediciones iluminadas de la *Genealogía,* I; Mateo Gómez, *Sobre el autor de la Genealogía de los Reyes de don Alonso de Cartagena,* Burgos, 2005 y E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España,* Madrid, 1916, pp. 219-256.
27. F. Bertaut, "Diario del viaje a España hecho en el año 1659, en la ocasión del tratado de paz", en *Viajes de extranjeros por España y Portugal.* II. Siglo XVII, J. García Mercadal (ed.), Madrid, 1959, pp. 549 y ss. Doscientos años después, el magistrado y crítico literario Eugène Poitou no dudó en señalar que el Alcázar era, junto a la Alhambra, el monumento más bello y completo que nos había dejado la arquitectura árabe en España: mostró reservas sobre la última restauración del edificio, se interesó por la historia de Pedro el Cruel y llamó la atención sobre el patio, "qui es, à mon avis, la plus belle partie de l´edifice", por su pavimento de mármol y su fuente, rodeada de mirtos y flores, y por la gracia y ligereza de las columnas de las galerías. Vid. E. Poitou, *Voyage en Espagne,* Tours, 1869; hay traducción española de su viaje por Andalucía, de 2004; también, F. Iwasaki, "El desencanto sevillano de Eugène Poitou", en *ABC* (13-7-2009), p. 22.
28. M. A. Castillo, "Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento", en *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla,* Madrid, 2002, p. 18.
29. A. J. Morales Martínez, "Memoria de la monarquía hispana. La galería de los Reyes del Alcázar de Sevilla", en *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla, op. cit.*, p. 46; sobre la atribución a Enrique IV del origen del proyecto, M. A. Castillo, "La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes

Católicos", en *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana. Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, 2001, pp. 117-118.

30. A. Guichot y Sierra, *Dos series iconográficas de reyes de Sevilla. La pintada en el Salón de Embajadores del Alcázar y la esculpida en la Sala Capitular del Ayuntamiento*, Sevilla, 1926, p. 80. Tormo apunta que la serie estuvo encabezada por Recaredo, el primer rey católico (o su hermano San Hermenegildo) y que, quizás, en tiempos de Felipe III se quitaron los monarcas de la cabecera para añadir los de la cola, E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España, op. cit.*, p. 39; sobre la errónea presencia de Acosta y Sancho I que nunca llegaron a ser reyes godos, A. J. Morales Martínez, "Memoria de la monarquía hispana [...]", *op. cit.*, p. 47.
31. A. J. Morales Martínez, *op. cit.*, pp. 52-55; sobre Felipe II y la organización de la galería de retratos en la España Moderna, M. A. Castillo, "Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos [...]", *op. cit.*, pp. 20-24.
32. A. Aterido Fernández, "Rey castellano-leonés", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, pp. 267-268.
33. A. Aterido Fernández, "Alonso Cano y 'la alcoba de su majestad': la serie regia del Alcázar de Madrid", en *Boletín del Museo del Prado*, 38 (2002), p. 10 y J. M. Riello Velasco, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", en *Anales de Historia del Arte*, 17 (2007), pp. 183-184.
34. A. Aterido Fernández, "Sancho I y Ramiro III", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística, op. cit.*, pp. 269-270.
35. A. Aterido Fernández, "Alonso Cano y 'la alcoba de su majestad': la serie regia del Alcázar de Madrid", *op. cit.*, p. 31.
36. Así, el lienzo de Carducho, en la parte baja del escudo-cartela, dice en letras capitales: ATAULFO, GODO, PRIM. REY DE ESPAÑA. Teodorico se identifica con el número seis; Eurico, con el siete, Alarico, el ocho y Agila, el catorce. E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los reyes de España, op. cit.*, p. 124.
37. "Agila, Rey Godo", en *Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, catálogo de la exposición, Madrid, 1979, ficha 2, s.p.
38. De pie, en análoga posición que los restantes y con las mismas medidas: 2 x 1,20 metros aproximadamente; F. J. Portela Sandoval, "La escultura y la pintura en el Museo del Ejército", en *MILITARIA. Revista de cultura militar*, 9 (1997), p. 126.
39. M. A. Mazón de la Torre, *Jusepe Leonardo y su tiempo*, Zaragoza, 1977, p. 178.
40. T. Pérez Viejo, *Pintura de historia e identidad nacional de España*, Madrid, 2001, p. 287.
41. E. Varón Vallejo, "Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de balaustradas posteriores", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 52 (1931), p. 103; además, C. Morterero, "Documentos del padre Sarmiento para el adorno exterior del Palacio Real de Madrid", en *Reales Sitios*, 31 (1972), pp. 57-68 y J. M. Morán Turina, "Textos: El padre Sarmiento y su 'sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid'", en *Revista de Ideas Estéticas*, 147 (1979), pp. 265-283.
42. E. Varón Vallejo, *op. cit.*, p. 112.
43. Ibíd., pp. 118-119, acerca de la fidelidad de los escultores a las órdenes recibidas, pp. 112-113. Sobre la trayectoria de la colección de esculturas de Cristina de Suecia, M. A. Elvira Barba, *Las esculturas de Cristina de Suecia. Un tesoro de la Corona de España*, Madrid, 2011.
44. M. J. Herrero Sanz, "Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid", en *Arbor*, 665 (2001), p. 34; una relación más detallada del nuevo destino de estas estatuas en E. Tormo, *Las viejas series*

icónicas de los reyes de España, op. cit., pp. 191 y ss. Vid. también F. J. Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 209-212; sobre las piezas que se enviaron al después llamado Museo del Ejército, F. J. Portela Sandoval, "La escultura y la pintura en el Museo del Ejército", *op. cit.*, p. 122.

45. M. Gutiérrez García-Brazales, "Ponz y Lorenzana llevan a Toledo unas estatuas de reyes", en *Toletum*, 19 (1986), p. 225.; sobre la suerte corrida por estas estatuas debido al paso del tiempo, los cambios en la traza urbana y los efectos de la última guerra civil, ibíd.; sobre la iconografía de estas esculturas, A. de Mingo Lorente y J. García Briceño, "Exaltación de la iconografía local en la segunda mitad del siglo XVIII. La ciudad de Toledo", en *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), p. 230.
46. M. J. Herrero Sanz, "Programa iconográfico para la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo de Madrid", *op. cit.*, p. 32; A. de Mingo Lorente y J. García Briceño, *op. cit.*, p. 228 y E. Tormo, *op. cit.*, pp. 171 y ss.
47. M. V. López-Cordón Cortezo, "De monarquía a nación: la imagen histórica de España en el siglo de la Ilustración", en *Norba. Revista de Historia*, 19 (2006)), pp. 161.
48. M. V. López-Cordón Cortezo, *op. cit.*, p. 162; el *Compendio* fue una adaptación de la *Historia universal* de Anquetil al caso español y con la ayuda del padre don Francisco Vázquez, "purgándola de los errores en los que suelen incurrir los extranjeros cuando escriben de nuestra nación, rectificando los hechos que en ella se encuentran desfigurados, y haciendo la honorífica mención que se merecen aquellos, que serán perpetuos monumentos de nuestra gloria". Mr. D´Anquetil, *Compendio de Historia de España*, Madrid, 1806, s. p.; la historia de los godos comienza aludiendo a su asentamiento en las Galias y parte de España y la descripción de Ataúlfo como fundador de la monarquía, p. 120.
49. J. Carrete Parrondo, "El grabado en el siglo XVIIIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *El grabado en España (siglo XV al XVIII); Summa Artis. XXI*, Madrid, 2001, pp. 609-610 y *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, 1978, p. 58.
50. A. Espinós Días, "Rafael Ximeno y Planes ilustrador de la Historia General de España del P. Mariana", en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 179-180.
51. J. Carrete Parrondo, *op. cit.*, p. 600 y M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 101.
52. A. Espinós Díaz, *op. cit.*, p. 180; sobre el grabador Brandi, que fue discípulo de la Academia de San Carlos y participó en proyectos tan importantes como el de *Retratos de los Españoles Ilustres*, E. Paez Ríos, "Mariano Brandi", en *Repertorio de Grabadores Españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981, ficha 331, p. 161.
53. C. Manso Porto, "La colección de dibujos y estampas", en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, catálogo de la exposición, Madrid, 2001, p. 171. Durante estos años, en las sesiones, se leía y corregía la cronología y los epígrafes de los reyes para los pies de las estampas que Manuel Rodríguez iba publicando en series. En la del 5 de julio de 1782, recuerda C. Manso, Campomanes indicaba a los académicos que este grabador necesitaba epígrafes para proseguir los retratos de la serie de los reyes godos, y se acordó extraer datos de la *Cronología*, que tenía escrita la Academia para facilitárselos. Ibíd.
54. M. Rodríguez, *Retratos de los Reyes de España desde Atanarico hasta nuestro católico monarca Don Carlos III (Q. D. G.). Según las noticias y los originales más antiguos que se han hallado, con sus correspondientes inscripciones y el sumario de la vida de cada Rey.* I, Madrid, 1782, s. p.
55. Ibíd., p. 6.

56. Ibíd., p. 26.
57. Ibíd., p. 36.
58. Ibíd., pp. 61 y 64. También aparecen juntos Flavio Suintila y su hijo Recemiro, con el que estuvo asociado durante algunos años de su reinado, p. 88.
59. Su semblanza termina diciendo que murió en Pampliega "siendo sus virtudes en el estado monástico la admiración de los que habían sido testigos de su denuedo y valor en la campaña", ibíd., p. 113.
60. A. Espinós Díaz, *op. cit.*, pp. 195-197 y M. Rodríguez, *op. cit.*, p. 144.
61. M. Moreno Alonso, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*, Sevilla, 1979, p. 336 y M. Lafuente, *Historia general de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días: discurso preliminar*, J. S. Pérez Garzón (ed.), Pamplona, 2003.
62. J. Morales Santisteban, "España goda", en *Revista de Madrid*, III (1838), pp. 59-60.
63. J. Bahamonde y Lanz, *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, Madrid, 1868, pp. 16-17; el grabado que llevaba por título *Antiguos concilios de Toledo* y que ilustraba el texto de la iglesia de Santa Leocadia en la *Toledo pintoresca*, de J. Amador de los Ríos, p. 279, apareció acompañando a un artículo de *El Laberinto*, esta vez con el título de *Salón de las Cortes Antiguas*, B. Gómez, "Antiguas cortes de España", en *El Laberinto*, 20 (1844), p. 272.
64. A. Salvá Herán, *Colecciones artísticas del Congreso de los Diputados*, Madrid, 1997, pp. 80-82.
65. Anónimo, "Pintura del Congreso de los Diputados", en *El Museo Universal*, 21 (1862), p. 167 e ilustración p. 165 y A. Salvá Herán, *op. cit.*, pp. 81-82; sobre el autor de la pintura, P. de Miguel Egea, *Carlos Luis de Ribera: pintor romántico madrileño*, Madrid, 1983 y "Dos colecciones inéditas de dibujos de Carlos Luis Ribera", en *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor A. E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 677-685.
66. J. de Bahamonde y de Lanz, *Los godos. Influencia que ejercieron en la civilización española*, *op. cit.*, p. 16.
67. M. Cortés Arrese, *Las órdenes militares de los románticos*, *op. cit.*, pp. 103-104; para una visión general, J. S. Pérez Garzón (ed.), *Isabel II: los espejos de una reina*, Madrid, 2004.
68. N. Castor de Gaunedo, "Árbol genealógico de los reyes de España", en *Semanario Pintoresco Español* 2 (1851), pp. 9-11; grabado del árbol, p. 9.
69. Ibíd., p. 10.
70. "Don Pelayo", en *El Domine Lucas: enciclopedia pintoresca universal*, 1 y 2 (1844), pp. 4-5 y 12-13; los editores repartieron la biografía de don Pelayo en dos números de la revista y la de don Pedro de Castilla en cinco; pero los demás personajes, incluido Alfonso III y los monarcas visigodos, contaron con uno.
    El tomo II de *Las glorias nacionales* también fue ilustrado con grabados de los monarcas visigodos. Los vemos reunidos en grupos de seis, en forma de bustos, en dos hileras y con variaciones en cuanto a la edad, indumentaria y atributos reales. Alguno, como don Rodrigo, aparece con armadura y casco y, como es frecuente, con gesto grave; y Wamba es retratado como un anciano de cuerpo enjuto, pero de aspecto vigoroso. La relación es como sigue: *nº 1 de Reyes de España*: Ataúlfo, Sigerico, Walia, Teodoredo, Turismundo y Teodorico, p. 20; *nº II de Reyes de España*: Eurico, Alarico, Gesaleico, Amalarico, Teudis y Teudiselo, p. 44; *nº III de Reyes de España:* Agila, Atanagildo, Liuva, Leovigildo y Ermenegildo el Santo, Recaredo y Liuva II, p. 64; *nº IV de Reyes de España*: Witerico, Gundemaro, Sisebuto, Recaredo II, Suintila y Sisenando, p. 105; *nº V de Reyes de España*: Chintila, Tulga, Chindasvinto, Recesvinto,

Wamba y Ervigio, p. 116; y *nº VI de Reyes de España*: Égica, Witiza, Rodrigo, Pelayo […], p. 172. Además, la p. 153 acoge la ya citada *Elección de Wamba* a página entera.

71. Anónimo, "Witerico", en *El Domine Lucas: enciclopedia pintoresca universal*, 24 (1846), pp. 187-188.
72. "Eurico", en *El Domine Lucas: enciclopedia pintoresca universal*, 8 (1844), p. 59; sobre Amalarico, vid. número 6, pp. 42-43.
73. J. L. Díez García, *La pintura isabelina. Arte y política*, Madrid, 2010, pp. 61-62; sobre los problemas de la reina de los tristes destinos, F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1848, p. 195.
74. A. Gutiérrez Márquez, "Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado", en *El siglo XIX en el Prado*, catálogo de la exposición, Madrid, 2007, p. 432. José Luis Díez estudia desde hace varios años esta *Serie* y tiene en vías de publicación un ensayo titulado *La serie cronológica de los reyes de España. Un proyecto de José Madrazo para el Real Museo*.
75. A. E. Pérez Sánchez, *La serie iconográfica de los reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia*, *op. cit.*, pp. 34-35.
76. M. Lertxundi Galiana, "Purismo y nazarenismo en los pintores vascos", en *Ondare*, 21 (2002), p. 397.
77. "B. Montañés y Pérez", en *Cien años de pintura en España y Portugal*, *op. cit.*, VI, 1991, pp. 219-226; J. A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Zaragoza, 2002, p. 99 e ilustraciones pp. 91-93 y "El rey Sisenando", en *Patrimonio histórico-artístico de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 2005, ficha 122, p. 71.
78. J. P. Lorente Lorente, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, 1996, ficha 81, p. 146.
79. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, pp. 584-585; A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 37 y L. Sastre, "Mariano de la Roca Delgado", en *Cien años de pintura en España y Portugal*, *op. cit.*, IX, 1992, pp. 183-184; sobre el destino actual de ambos cuadros en el Congreso de los Diputados, *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2007*, Madrid, 2008, p. 260; también se hace mención ahora del depósito de los lienzos de Flavio Ervigio, rey godo, de Ramón Cortés; Suintila, de Manuel Misando Rendón; Égica, rey godo, y el rey godo, Alarico, de Carlos María Esquivel; Liuva, rey godo y Recesvinto, rey godo, de Antonio Gisbert Pérez; Witiza, rey godo, de Manuel Iglesias; Ataúlfo, de Raimundo de Madrazo y Garreta; Cintila, rey godo, de Bernardino Montañes y Pérez; Agila, de Dióscoro de la Puebla Tolin y Witerico, de Benito Soriano Murillo, procedentes del Alcázar de Segovia.
80. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 59-60 y M. García Guatas, "Una generación de pintores partida por el medio siglo", en *Artigrama*, 22 (2007), pp. 630-633.
81. A. Espinós, M. Orihuela, M. Royo-Villanova y G. Sobán, "El Prado disperso. Ministerio de Cultura", en *Boletín del Museo del Prado*, 16 (1985), p. 43.
82. P. de Miguel Egea, *Dióscoro Puebla (1831-1901)*, Barcelona, 1993, p. 22.
83. A. E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 22.
84. P. de Miguel Egea, *op. cit.*, p. 22.
85. A. Espín Valdés, *Vida y obra del pintor Antonio Gisbert. Un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la segunda mitad del siglo XIX*, Valencia, 1971, p. 40 y M. Cóndor Orduña, "Antonio Gisbert y la historia contemporánea", en *Archivo español del arte*, 249 (1990), pp. 102-110.
86. A. Espinós, M. Orihuela, M. Royo-Villanova y G. Sobán, "El Prado disperso. Cuadros depositados en Asturias", en *Boletín del Museo del Prado*, 17 (1985), pp. 104-116.

87. M. Orihuela, "Cuadros depositados en Lugo", en *Boletín del Museo del Prado*, 24 (1987), p. 202; una relación de las instituciones donde fueron depositadas inicialmente las obras de la *Serie*, en E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, *op. cit.*, pp. 267-269.
88. J. L. Díez García, *La pintura isabelina. Arte y política*, *op. cit.*, p. 70 y A, Gutiérrez Márquez, "Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado", *op. cit.*, p. 432.
89. I. Torres Oriol, *Biografías de los Reyes y jefes de estado de España desde Ataúlfo hasta Alfonso XIII*, Madrid, 1903, p. 8.
90. La deuda con la *Historia General* del Padre Mariana es manifiesta: así se advierte, por ejemplo, en el retrato de don Rodrigo. Ibíd., p. 41.

CAPÍTULO 3

FLORINDA, DON RODRIGO Y LA PÉRDIDA DE ESPAÑA

> Levantamos el sudario del tiempo: aun la media luna no brillaba triunfante en las almenas de Toledo. Aun la augusta é imperial ciudad, la competidora de Córdoba y Sevilla, de Bagdad y la Meca, no había llegado a ser la houri más preciada de los musulmanes. Todavía en sus tortuosas calles no se habian elevado sus moriscos minaretes ni los opulentos templos pintados de púrpura y azul fileteados de oro [...]
>
> Toledo asentada sobre un peñasco de siete puntas era solamente corte de España. El imperio de los godos levantaba en ella su conquistado trono[1].

Así definía Federico Utrera, en 1858, a la antigua capital de los visigodos, aunque precisando que, además de los "Leovigildos" y "Recaredos", también se ciñeron la corona los "Witizas" y "Rodrigos", en los que la lascivia había encontrado débiles espíritus y apasionados corazones. Capital a la que James Johnston Pettigrew, un año después, calificó de ciudad renombrada en el mundo, el hogar de Witiza y la sede favorita de concilios[2].

A Toledo acudieron viajeros nacionales y extranjeros: Galdós, Baroja, N. A. Wells, Uranis o Camille Monclair, atraídos por el imaginario de la ciudad de las tres culturas, por su carácter heterodoxo, por su historia urbana poblada de rincones señeros, por sus rincones y monumentos, por sus tradiciones y leyendas. Como la de Florinda o la Cava, cuyo *Baño*, junto al puente de San Martín, se había de convertir en visita obligada para eruditos y turistas. Así lo cuenta Juan del Peral, que siguió al Tajo en el camino de Aranjuez a Toledo, visitó el Alcázar y la catedral, y después:

> *Nos dirigimos en seguida á la orilla del río, al sitio donde folgaba el rey Rodrigo con la fermosa Caba, cuando el Tajo tenía con él sus ratos de conversación*[3].

Los baños de la Cava se convirtieron, en los tiempos románticos, en lugar de visita obligada; eso sí, en el marco del escenario principal que era Toledo. Claro que Nicolás Magán, buen conocedor y amante de la ciudad, se lamentaba, sin embargo, que capital tan insigne fuera visitada únicamente "por sus ruinas y sepulcros, por su historia y por sus restos"[4]. Recomienda a los viajeros ir a la catedral en primer lugar, si disponen de poco tiempo, y continuar después la visita de los "multiplicados edificios públicos y privados de todas épocas y géneros" por el Alcázar, y admirar los restos de lo que fue un edificio suntuoso. A continuación, para refrescar la memoria de los aficionados de la historia y de los amantes de la literatura, los envía a orillas del Tajo, "el de las arenas doradas", para que perciban las "dulces sensaciones y sublime acento que animó la lira de Garcilaso".

LA PRIMERA IMPRESIÓN DE TOLEDO

Ilustra su artículo con la célebre vista de Toledo desde el puente de Alcántara que hizo E. H. Locker cuando visitó la ciudad en 1813 y que sería reproducida por doquier. Se conservan los apuntes a lápiz y sus litografías correspondientes y se puede observar, con curiosidad, las modificaciones, leves, que los grabadores han introducido, al objeto de hacerlas más evocadoras, más bellas: los cielos poblados de otoñales bandadas de aves, la llegada de nubes amenazadoras, la ajustada presencia de claros y sombras…[5] Y que, en nuestro caso, se suman a un carruaje que atraviesa el puente a buen paso o las diligentes embarcaciones de vela que surcan el Tajo. Además, el autor

detalla que "la presente vista muestra el puente de Alcántara, con parte de murallas moriscas y a continuación un grupo de casas antiguas coronadas por el noble Alcázar en la cima de una loma"[6].

La perspectiva articulada por el Tajo, con el puente de Alcántara abajo y el Alcázar arriba, "puesto como un nido de águilas en lo alto de una montaña inaccesible", también le pareció grandiosa a Galdós cuando se le presentó de manera repentina, al poco de llegar en ferrocarril a Toledo[7]; por vez primera cuando *La Gloriosa* apeó del trono a Isabel II[8]. A su vez, José María Quadrado tuvo la impresión de que Toledo se ofrecía recostada, descansando los pies sobre la mullida alfombra de su vega, con los edificios dispuestos a modo de anfiteatro, coronados por el recortado perfil del inmenso Alcázar, "como aislado pico sobre densos pinares". Al tiempo, los vapores del río envolvían a la ciudad con una ligera gasa, alejando o aproximando la perspectiva a medida que se condensaban o rasgaban. Pero al acercar su mirada, al aproximarse a su objetivo, recordó que:

> *Donde ahora tiende el convento de Sta Fé su elevada galería, y sus alas suntuosas el hospital de Sta Cruz, y levanta sus torneados cubos la iglesia de la Concepción, allí estuvo asentado el palacio tradicional que transmitieron los monarcas godos á los príncipes musulmanes, y estos todavía al conquistador castellano; y á su sombra es fama que floreció en edad remota la iglesia pretoriense de S. Pedro. En aquel breve espacio se resume lo más importante de la historia de Toledo durante largos siglos*[9].

La sensación que invadía al erudito menorquín al evocar las pasadas grandezas de Toledo y su estado presente, había de confirmarse al describir las construcciones cercanas al río: "Diríase que el puente de Alcántara, el castillo de S. Cervantes, el destrozado acueducto de Juanelo le suscitan penosos recuerdos de la opulencia y valor de las generaciones pasadas; ó al menos si no

los siente, los comunica con solemnes impresiones al que pasea por aquel sitio sus orillas"[10]. Se asomó al pretil del famoso puente, que le pareció majestuoso, siguió con ojos distraídos el bullir de la corriente y acompañó con su mirada a los restos del canal que un día llevó el agua por aquella ladera de ruinas hasta el Alcázar. Había caído ya la tarde y las sombras avanzaban por doquier; entonces, envuelto por una indefinible tristeza, Quadrado dirigió sus ojos hacia la luz, hacia la vega, donde "todo es calma y risueña amenidad".

Panorámica, la de Quadrado, que recrea la litografía de Parcerisa, de 1853, que ilustra de manera sobresaliente el apunte del erudito menorquín sobre Toledo; una muchacha, sentada sobre las rocas de la orilla derecha del Tajo, parece invitar al espectador a la contemplación de la escena. Ayudada de una sombrilla, con ojos distraídos, ve correr el agua que se desliza sin estrépito por el arco principal del puente; las ruinas del famoso artificio se elevan en la otra orilla, como antesala de las murallas y torreones que se despliegan colina arriba; unas golondrinas, que beben del tendido cauce del otro lado del puente se suman también a la plácida escena[11].

La presencia de la muchacha es una llamada de atención sobre la importancia del lugar, una invitación al lector para que lo tenga en cuenta si visita Toledo: la primera perspectiva urbana; así lo considera el editor al colocar esta litografía a la cabeza de una buena serie de ellas. La muchacha tiende a evocar, al mismo tiempo, placeres sensoriales relacionados con lugares de fantasía o ensueño, como ocurre en este caso[12].

Por lo demás, esta escena es la única de este estudio dedicado a Toledo, en la que aparece una figura femenina sola. También vemos una mujer en la del Puente de San Martín, pero ahora forma parte de un grupo que conversa animadamente, ajeno a la panorámica que se ofrece al lector, ajeno a las impresiones que le produjo a Quadrado, "tan halagüeñas como graves y melancólicas el de Alcántara", pues "risueñas son las comarcas y despejado el

horizonte que domina; el sol poniente le dora de lleno con su rojo esplendor y el Tajo, desembocando por una garganta cuyo paso aun obstruyen los restos de los antiguos torreones, se goza al fin de respirar más libremente"[13].

EL TAJO, RÍO POÉTICO Y FAMOSO

El célebre Tajo, cuyas frescas márgenes y arenas de oro habían sido cantadas por Garcilaso de la Vega en octavas inmortales, por Lope de Vega, Luis de Góngora y Bartolomé Leonardo de Argensola… "lento, apacible marcha el río entre la vigilancia enhiesta de la fronda umbría; todo es paz en el ambiente, sosiego en el aire delgado del estío", proclamó Fernando Allué y Morer; e hizo suyos los siguientes versos de Tamayo de Vargas:

> "Con tanta mansedumbre el cristalino
> Tajo en aquella parte caminaba
> que pudieran los ojos el camino
> determinar apenas que llevaba"[14].

Y junto al puente de San Martín, bajo las murallas de la altiva ciudad, desde donde se divisa el camino a Extremadura, el río fue testigo de los amores de don Rodrigo y la bella Florinda, también conocida por la Cava, que condujeron a la pérdida de España; amores de los que se harían eco leyendas, romances, poemas, dramas, pinturas y grabados[15]. Y también novelas como la *Florinda*, de Juan de Dios de Mora, que empieza con el viaje de don Pelayo, el "que después fue el ínclito restaurador de España", y su fiel escudero a Toledo, "corte y asiento á la sazon de los monarcas godos"; pero ante la amenaza de una tormenta, al declinar el sol y arreciar los truenos y relámpagos, han de refugiarse en la abadía de Valdecaba, emplazada al fondo de un ameno valle que se extendía ante sus ojos como un escenario

cautivador. Cenobio regido por monjes benitos, cuyo edificio se elevaba majestuoso sobre un suelo tapizado de verduras y adornado de frondosos árboles:

> *El gótico edificio, sombrío y severo en la soledad de aquel valle, aparecia como seguro puerto contra las tempestades del mar proceloso de la vida. Tal era la atmósfera apacible que se desprendia de su magnífico conjunto. Era verdaderamente un cuadro delicioso, á que servía de complemento el Tajo, que como una anchurosa banda de plata ceñía aquel mágico horizonte de gigantescos olmos y de risueñas praderas*[16].

Claro que, como ha puntualizado Joaquín Díaz, la opinión de los artistas no es siempre coincidente. Así y por lo que se refiere a don Rodrigo se muestra con frecuencia a un rey déspota y cruel, lascivo, cínico, que va en busca de Florinda a la torre donde vive junto al Tajo, y no muy lejos de Toledo, al encuentro del hijo fruto de sus relaciones, después de proclamar que Egilona era incapaz de proporcionarle un heredero, para que sea bautizado, reciba el nombre de Chindasvinto y sea proclamado príncipe[17]. O bien Rodrigo es visto como un ser humano cargado con el peso del destino, consciente de su responsabilidad y su desgracia[18].

También varían los detalles relativos al encuentro de don Rodrigo y la Cava. Así, un romance anónimo del siglo XVI describe cómo el rey se enamoró de la Cava viéndola lavar sus cabellos en el agua de una fuente:

"En una fuente que vierte
Por agua, cristal y perlas,
Está bañando la Cava
El oro de sus madejas.
Sobre el cuello de marfil
Lleva esparcidas las hebras,
Que como sirven de lazos,

También al cuello se acercan.
Míranla sus bellos ojos,
Porque viendo su belleza
Como segundo Narciso
Al primero no parezcan.
Mirándola está Rodrigo
Por entre las verdes yedras,
Y embelesado y suspenso
Le dice d'esta manera.
¡Ay, Dios, quién fuera Troya,
O Páris de tal Elena,
Aunque en España no quedase joya
Qu'el fuego no abrasase como á Troya"[19].

Es posterior otro romance en el que se ofrece una mayor riqueza de detalles respecto al escenario y los protagonistas y que empieza de este modo:

"De una torre de palacio
Se salió por un postigo
La Cava con sus doncellas
Con gran gusto y regocijo.
Metiéronse en el jardín
Cerca de un famoso hombrío
De jazmines y arrayanes,
De pámpanos y recimos.
Sentadas á la redonda
La Cava a todas las dijo
Que se midiesen las piernas,
Con un listón amarillo.
Midiéronse las doncellas,
La Cava lo mismo hizo,
Y en blancura y lo demás
Grandes ventajas les hizo"[20].

El relato sigue con la incorporación de don Rodrigo, su plática y la pérdida de Florinda de "su flor"; entonces "El Rey quedó arrepentido/Y obligada toda España/Por el gusto de Rodrigo". Así termina el poema que Menéndez Pidal tituló "Romance nuevamente rehecho de la fatal desenvoltura de la Cava Florinda" y Durán "Rodrigo viola a la Cava". Se trataba de composiciones de fácil consulta en tiempos románticos[21]; por lo que no es de extrañar que el segundo romance de los citados inspirase a Francisco Reigón un lienzo titulado *Florinda, hija del Conde D. Julián, llamada la Cava*, con el que acudió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, y que obtuvo mención honorífica[22].

Consta también una pintura de Salustiano Asenjo Arozarena sobre el mismo asunto, pero la más famosa es la que pintó Isidoro Lozano, *La Cava saliendo del baño*, en 1854, en Roma, durante su segundo año de pensión en Italia y que obtuvo una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856[23]. La escena discurre, de nuevo, bajo la protección de un tupido arbolado, pero, ahora, la muchacha, semidesnuda, es ayudada por una doncella de trenzas oscuras. A la derecha de ambas, sobre un pedestal decorado con bajorrelieves, brillan los principescos ropajes de Florinda, adornados con bordados. Más atrás, asomando la cabeza por entre los arbustos, aparece la figura de don Rodrigo, barbado y con melena ceñida por una diadema dorada[24].

No faltaron eruditos que, siguiendo la tradición, identificaron el lugar de los hechos no lejos del puente de San Martín, junto a un torreón, vetusto y en parte arruinado, en la ribera occidental del río, que llamaron *Los baños de la Cava.* Aunque Amador de los Ríos rechaza de plano esta atribución por considerar al torreón "uno de los estribos del antiguo puente", como se deduce de la inscripción que existe en el de San Martín, distante algunos pasos de este sitio. Este fue, pues, el puente destruido en la inundación de 1203, *cuyas ruinas se*

veían en el álveo del próximo declive[25]. Y Parro añade que bastaba con observar los machones de argamasa que brotan en el río y en dirección a la otra orilla "para convencerse de que el supuesto baño de la Cava era la cabeza de puente, con sus arcos de entrada y salida, que aún conserva, sostenidos por columnas gruesas"[26].

Sin embargo, la denominación citada acabó por imponerse debido al atractivo de las ruinas del torreón, su emplazamiento y la evocadora interpretación de los restos adyacentes[27]. Además de la cautivadora historia de la Cava. De modo que Pettigrew, al recrear en 1859 su estancia en aquel lugar, escribió lo siguiente:

> *Frente a la iglesia —de San Juan de los Reyes— están las ruinas de los Palacios de Jiménez, de Wamba y de Rodrigo, o al menos de quienes son así llamados. Desde este último hay una vista hacia la garganta del río sobre los molinos moros, la torre donde se dice que La Cava se estaba bañando cuando fue vista por Don Rodrigo. Mucho, quizás todo eso sea apócrifo, pero ¿por qué destruir esas románticas fábulas?*[28].

LOS BAÑOS DE LA CAVA

El viajero y legislador norteamericano añadía que las tradiciones populares son poco dignas de confianza en materia de detalles, aunque no carecen de fundamento y son contradictorias con la generalidad de los hechos; por estos motivos se dispuso a "contemplar el escenario desde el parapeto con tanto interés como si la hija de D. Julián estuviera presente tanto en la realidad como en la tradición"[29]. Y desde allí creyó ver cómo llegaba Florinda, rodeada de sus doncellas con toda la pompa regia, en medio del día, cuando el sol envolvía con sus rayos a su admirada Toledo:

> *Allí, al son de la agradable música y aspirando suaves perfumes, era despojada de sus vestiduras y respiraba al fresco ambiente del Tajo, reclinada en mullidos y sedosos almohadones.*
>
> *Allí, después del descanso, era colocada por bellas damas en la pila de mármol, y las aguas puras y cristalinas rociaban su piel satinada y olorosa*[30].

Y prosigue Federico Utrera: "Y allá, en lo alto de una torre fortalecida, desde una ventana, el enamorado Rodrigo, palpitante y ansioso, contemplaba a la sin par Florinda. Y entonces, olvidando el cetro, bajaba silencioso por escondida escalera, cruzaba el secreto subterráneo, y tocando un ligero resorte, se encontraba en los *Baños de la Cava*"[31].

Un episodio que se ilustra con la representación del torreón en primer plano en el caso del artículo de Manuel de Assas para el *Semanario Pintoresco Español*[32]; vemos una fortaleza, semejante a la anterior, también de aspecto ruinoso y con arco apuntado enmarcado con un alfiz, en la *Historia* del Padre Mariana; la observa con detenimiento un paseante y lleva por título *Puerta de don Rodrigo en Toledo*[33]. El fluir del agua que se atisba tras la torre y las nubes que asoman por su extremo superior desmochado componen un conjunto muy seductor.

A su vez, la *Toledo pintoresca* de Amador de los Ríos incluye un grabado con un escenario más complejo al prestar más atención al desnivel del terreno que lleva al río; allí, un pescador, sentado, ha lanzado su caña. El artista ha incorporado, al mismo tiempo, un lienzo de muralla y la torre de un castillo situado tras los *Baños de la Cava*[34]. El lienzo de muralla se hace más visible en otro grabado de *El Museo Universal* y donde no faltan los consabidos paseantes que hablan entre sí; ahora el cauce del río es mucho más ancho y la corriente de agua mucho más fuerte. Domina el horizonte la

colina que se eleva en la orilla occidental del Tajo, áspera y ausente de vegetación arbolada, como todo el conjunto[35].

Y el mencionado trabajo de Federico Utrera en *El Mundo Pintoresco* fue enriquecido con un torreón, de ladrillo y mampostería, muy deteriorado, asentado sobre una plataforma rocosa; ocupa la calle izquierda de la composición mientras un haz luminoso se extiende por el cauce del río; y entonces emerge de las profundidades, en primer plano, un machón de argamasa del antiguo puente y al fondo se vislumbra el de San Martín[36]. Claro que la vista del *Florinda's Bath* del libro de N. A. Wells es todavía más cautivadora; está trazada desde la ribera oriental del Tajo, con el lecho sereno en primer plano, el torreón detrás, reflejándose en el agua, el lienzo de la muralla que arranca desde la misma orilla y con el apunte del palacio del monarca visigodo en lo alto de la pendiente. Nada distrae la atención en un paraje de ensoñación[37]. Cabe pensar, de la mano de Federico Utrera, que los dos viajeros que caminan por el lugar, al vislumbrar el solitario torreón, cual pródigos poetas exclaman llenos de entusiasmo: ¡Hé ahí los Baños de la Cava!

Nathanial Armstrong Wells, que se adentró en Toledo por el puente de Alcántara y se alojó en la posada del Miradero, se interesó de inmediato por "the well known story of Florinda and her bath so fatal to the Gothic sway in Spain"; recorrió el lugar e identificó las ruinas del palacio del rey Rodrigo:

> *The extreme point of the termination of the high ground is inmediately over the building, and is covered with the ruins of King Roderick's palace, the outer walls of which descend to the water, and are terminated by a small roundtower within a few yards of the quadrangular edifice. The edifice is called The Baño de la Cava*[38].

Wells no pudo hacerse una idea precisa de los materiales y diseño del palacio de don Rodrigo por haberse construido allí

más tarde el monasterio de San Agustín; aunque sí vio los restos de la muralla que lo protegía en la cara que daba al río[39]. Era el palacio que el duque de Rivas imaginaba sobresaliendo entre bosques, estanques y jardines, con dorados camarines, altos sitiales y doseles de púrpura[40]. El palacio donde todo eran convites, manjares delicados y vino, al que acudían nobles y prelados, señoras, dueñas y damas, que tenían las fuerzas estragadas y con las honestidades del todo punto perdidas. El escenario de los dos primeros fragmentos del ensayo épico *El Pelayo*, que dieron acogida también a la dulce, bella y celestial Florinda[41]. Y en ese palacio da comienzo, en fin, el drama histórico *El Conde Don Julian*, que Miguel Agustín Príncipe estrenó en el Teatro de Zaragoza, el 18 de diciembre de 1838. La historia sucede en el año 711 y el autor aconseja ambientar el cuadro primero del modo que sigue:

> *Salon del palacio del rey Don Rodrigo en Toledo, con puerta de entrada en el foro. A la derecha y junto al proscenio estará el dosel, en el cual se leerá la siguiente inscripcion:* TOLETO PIUS. *A la izquierda dos puertas: la más cercana al espectador conduce á la cámara del rey; la otra á la habitación de la reina. A la derecha se verá otra puerta algo separada del dosel, la cual se supone conducir fuera de palacio*[42].

Puertas, cámaras, gabinetes y pasillos por los que transitan la bella Florinda, saliendo de la habitación de la reina, Pelayo, que entra por el foro, el rey, al que miembros de la grandeza y el clero le hacen reverencia, don Julián, que tiene una especie de delirio… Y, al comienzo del cuadro segundo, no falta el salón antiquísimo de un palacio encantado, "que la tradicion supone haber existido cerca de Toledo, en el cual se verán confundidas todas las arquitecturas anteriores á la época. En las paredes estarán colgados algunos tapices y cuadros viejísimos que se menearán al embate de los vientos"[43]. Hasta

allí acude don Julián en una noche de tormenta y es guiado por fantasmas al encuentro con el rey. Los protagonistas viajan después a Jerez de la Frontera, testigo de la traición de don Julián, hasta el paraje donde se levantan los Reales de don Rodrigo; sobresale, por su magnificencia, la tienda del rey, señalada por una banderola azul adornada con un león rojo rampante en campo plateado:

> *Al lado de esta tienda se vé el magnífico carro de marfil de los Reyes godos, adornado de sedas, oro y pedrería. Armas, escudos y banderas al otro lado. En medio, y cubriendo la entrada de la tienda, el manto real, la corona y el cetro*[44].

Magnificencia de la que se hizo eco Pedro de Madrazo cuando, años después, recorrió el teatro de operaciones donde tuvo lugar la histórica batalla de Guadalete. Madrazo cuenta que don Rodrigo acudió al combate sentado en un trono, cubierto con una cúpula recamada de oro y pedrería, y era conducido por dos mulas blancas, bajo un toldo ricamente bordado; de modo que el monarca, sin abandonar su holgada postura, registraba con la vista el campo de batalla en todas las direcciones[45].

EL DRAMÁTICO SUCESO DE GUADALETE

Iba escoltado por guerreros cubiertos de armas relucientes, con pendones ondeantes y multitud de estandartes y banderas, guerreros que entraron en combate el domingo 19 de julio del año 711; choque tremendo al haber durado la batalla siete días, hasta que cedió el cuerpo principal del ejército godo y las demás haces huyeron en desordenada fuga[46]. Ocurrió el episodio en las cercanías de Jerez, junto al río Guadalete, y lo recreó Antonio Gil y Zárate, con los tópicos citados más arriba:

la magnífica tienda de don Rodrigo tras la que se sitúa el campamento de los godos, los mismos protagonistas, la llegada de los "feroces africanos" que incendian el asentamiento cristiano… pero en la última escena, al contemplar don Julián a su hija muerta y querer unirse a ella, se lo impide el jefe de los invasores, con el que mantiene el siguiente diálogo:

> "*Tarif*: Aprecio la traición cuando me es útil,
> Y al infame traidor odio declaro.
> *Julian*: Hé aquí el fruto cruel de mi venganza.
> Odio, ultrajes, desprecios… ¡Desdichado!
> Si he vendido a mi patria, ¿qué otro premio
> debo esperar de mi delito infando?
> (*Cae abismado á los pies de Florinda*)"[47].

Pintores y grabadores también se interesaron por el dramático suceso de Guadalete y el comportamiento de sus protagonistas. Bernardo Blasco Pérez pintó *El rey D. Rodrigo arengando á los jefes de su ejército antes de la batalla del Guadalete*, que figuró en la Exposición Nacional de 1873 y fue adquirido más tarde por las instituciones oficiales[48]; pero los momentos preferidos por los artistas fueron los relativos al desarrollo de la contienda y la huida de don Rodrigo[49].

Así, tanto la *Historia* del Padre Mariana como el tomo II de *Las Glorias nacionales* incorporan un grabado, a página entera en el segundo caso, que recrea el momento culminante de la batalla; y, por lo demás, muestran notables coincidencias en la puesta en escena al destacar a los jefes de ambos ejércitos a caballo combatiendo entre sí, subrayar el entorno de cuerpos mutilados que yacen en el suelo y recrear el trasiego de las milicias sin fin que siguen luchando por todo el valle. Y en uno y otro caso, don Rodrigo lleva una montura blanca y cristianos y musulmanes se diferencian claramente por su indumentaria y armas[50].

Perdida la esperanza de vencer en la fatídica batalla, poblado el campo de cadáveres y, al decir de los historiadores, tras pasarse al enemigo don Opas y sus tropas, que se sumaron a las de don Julián, los visigodos se dieron a la fuga ante el empuje de la caballería musulmana. Ese es el momento escogido por el pintor Salvador Martínez en el cuadro titulado *Batalla de Guadalete*, que se conserva en la Real Academia de San Fernando. Se puede contemplar en primer término el río y los caballos desbocados y detrás el horizonte bajo define el escenario de la contienda con figuras descompuestas y trompetas y pendones por doquier, tratado todo el conjunto con una técnica abocetada[51].

El viajero francés Eugène Poitou, en el camino que le llevó de Sevilla a Cádiz en 1869, se detuvo en los campos de Guadalete y trató de imaginar la gran batalla "qui renversa l'empire des Goths et rendit les Arabes maitres de l'Espagne". Allí, junto a la orilla del río, tras divisar el horizonte y admirar las colinas que se perdían en el horizonte, leyó el célebre romance del *Rodrigo fugitivo y derrotado*, que empieza así:

"Las huestes del rey Rodrigo
Desmayaban y huian
Cuando en la octava batalla
Sus enemigos vencian.
Rodrigo deja sus tierras
Y del real se salia:
Solo va el desventurado,
Que no lleva compañia.
El caballo de cansado,
Ya mudar no se podía:
Camina por donde quiere,
Que no le estorba la via.
El Rey va tan desmayado
Que sentido no tenia"[52].

De ahí que Foulquier ilustrase este pasaje del relato de Poitou con un grabado a página entera, en la que domina la imagen del monarca coronado y fatigado que va montado sobre su agotado caballo Orelia; jinete y montura avanzan con dificultad sobre un terreno pedregoso poblado de cadáveres[53]. Más compleja es la propuesta de Marcelino Unceta y López que conserva el Museo de Zaragoza, lienzo que lleva por título *Derrota y fuga de Don Rodrigo en la batalla de Guadalete*, que obtuvo mención de 2ª clase en la Exposición Nacional de 1858.

Vemos ahora en primer plano al rey montado sobre un caballo blanco que galopa con las riendas rotas. Lleva cota de malla, túnica y manto y se protege con un casco coronado por una cabeza de dragón alado; pero a diferencia del romance citado, no mira a sus gentes, banderas y estandartes, pues huye en desbandada mientras prosigue el feroz combate. Acaso, al llevarse la mano derecha a la cabeza, trató de evocar Unceta los famosos versos del romance que aludían a la angustia y desconsuelo del monarca:

"¡Desdichado fue aquel dia
En que naci y heredé
La tan grande señoria,
Pues la habia de perder.
Todo junto y en un dia!"[54].

A su vez, Federico de Madrazo realizó un boceto de *La batalla de Guadalete* en el que mostraba a Rodrigo después del combate "encima de una colina mirando con remordimiento el campo de batalla y arrancándose la diadema de la cabeza"[55]. Y el granadino Paulino de la Linde presentó también en la Exposición de 1858 un cuadro que tituló *D. Rodrigo, último rey de los godos, pidiendo asilo a un labriego después de perdida la batalla de Guadalete*[56].

LA ÚLTIMA VIDA DE DON RODRIGO

La última vida de don Rodrigo como penitente y su muerte se tornaron legendarias y durante siglos interesaron a toda clase de artistas y también a lectores y curiosos. El éxito de *El puñal del godo,* obra de Zorrilla estrenada en el Teatro de la Cruz en 1843, alcanzó cotas en principio inimaginables entre el público, éxito que se prolongaría durante décadas[57]. El dramaturgo sabía que a los espectadores le gustaban las escenas de gran brillantez colorista, las apariciones fantásticas, a las que él añadía la seductora musicalidad de sus versos. Su afán por lograr un espectáculo atractivo fue constante y en sus textos abundan las acotaciones orientadas a sugerir a los actores su colocación en la escena y a los pintores escenógrafos los efectos plásticos deseados[58].

De ahí que, al comienzo de la obra que nos ocupa, ordene que la historia se desarrolle en el interior de la cabaña o ermita del monje Romano, "sostenida en su centro por un pilar de madera ó tronco de árbol, á cuyo pie hay dos asientos". Y puntualiza que se calienta por una hoguera y tiene asientos "groseros". La cabaña guarda también:

> *Puerta en el fondo, abierta la cual se verá monte al resplandor de los relámpagos. Al levantarse el telón se ve su claridad por las junturas, y se oye tronar á lo lejos. La hoguera y una tea alumbran la escena*[59].

Y para hacer creíble este drama que sucedía en una ermita entre los despeñaderos de las tierras altas lusitanas, hasta donde el destino o el azar condujo a los protagonistas, para que el público pudiera imaginar este escenario romántico, salpicado de truenos y relámpagos, poblado de fantasmas, misterios y venganzas[60], Zorrilla tuvo la ayuda de un "incomparable" escenógrafo:

> *Levantamos el telon sobre el interior sombrío de una fantástica cabaña, pintada por Aranda para mi drama en miniatura*[61].

Francisco Aranda Delgado había nacido en Granada en 1807 y se especializó en decoraciones para obras de gran espectáculo, como las comedias de magia y los dramas históricos, adquiriendo reconocido prestigio desde 1837 en Zaragoza; entonces se comprometió a ambientar *La casa deshabitada* o *Las píldoras del diablo*. Hizo entonces, también, los decorados de un interior del palacio encantado de Harpalus —Toledo— y de los campamentos de las tropas visigodas y árabes para el drama *El Conde Don Julian*, de la que se ha hecho mención más arriba[62]. Y como reconocimiento a su labor, *La Aurora: periódico de ciencias, literatura y artes* le dedicaría, el 5 de julio de 1841, una extensa composición poética; y un soneto romántico al año siguiente, que terminaba así:

"Pintar, pintar Aranda, es el tesoro
Más poderoso que en el mundo existe:
¡Después de Dios, Pintores os adoro!"[63].

Los elogios al escenógrafo Aranda se repitieron en Sevilla, cuando en la representación de *La redoma encantada* fue coronado en el palco escénico y Muntadas le dedicó un soneto[64]. Y desde 1841 pintó para el Teatro de la Cruz de Madrid varios telones con destino a las obras *El terremoto de la Martinica, Sofronia*, *El naufragio de la fragata Medusa* y *El Zapatero y el Rey*. Y al estrenarse su continuación, al levantarse el telón para el acto tercero, Zorrilla recuerda que Aranda:

> *Presentó la terraza de la torre de Montiel dos piés más alta que el nivel del escenario, de modo que parecia que los cuatro torreones que la flanqueaban surgian verdaderamente del foso, y que los personajes se asomaban á las almenas, desde las cuales se veian en magistralmente calculada perspectiva las blancas y diminutas tiendas del lejano campamento del Bastardo, destacándose todo sobre un telon circular de cielo y veladuras*

cenicientas, representación admirable de la atmósfera nebulosa de una noche de luna de invierno. El pendón morado de Castilla, clavado en medio de la terraza en un pedestal de piedra, se mecia por dos hilos imperceptibles, como si el aire lo agitára, y el aire entraba verdaderamente en la sala por el escenario, desmontado y abierto hasta la plaza del Angel. La silueta fina de la Teodora, cuya pequeña y graciosa cabeza, tocada con sus ricas trenzas negras, se dibujaba sobre el blanquecino celaje, animaba aquel cuadro sombrío, cuya ilusion era completa[65].

El dramaturgo vallisoletano anotó que, al empezar la escena primera, el rey don Pedro asomaba por un torreón, mirando el campo de don Enrique, y doña Inés hacía lo mismo en las almenas mientras el capitán daba órdenes al alcaide; y el astrólogo Ben-Hagatin, en su torre, a la luz de una lámpara, estuviese componiendo el horóscopo de don Pedro[66]. Así daban comienzo las últimas horas del "rey justiciero", acorralado en Montiel y víctima de la traición de don Enrique, hasta concluir con la dramática imprecación de Blas Pérez, antaño zapatero y ahora capitán. El público guardó un silencio sepulcral cuando se cerraba la tienda donde discurría la lucha entre los dos hermanos, en el acto cuarto; y se deshizo en aplausos al bajarse el telón y actores y autor saludaron a los espectadores el día del estreno[67].

El dramaturgo precisa que "la tienda del acto cuarto estaba tan bien preparada por Aranda como la torre de Montiel"[68]; en realidad, buena parte del éxito de la obra se debió a la escenografía. El decorado mostraba un punto de vista relativamente bajo para que la línea del horizonte subiera y permitiese ver planos en lejanía, graduando intensidad a partir de los torreones del primer término y difuminando la luz y el color en los últimos términos de la composición[69].

Los sucesos acontecidos en las soledades de Pederneira, cerca de la ciudad de Viseo, en Portugal, el 9 de septiembre del

año 719, de los que fueron protagonistas el monje eremita Romano, el noble godo Teudia, el conde don Julián y don Rodrigo, prosiguieron cuatro años más tarde en *La calentura*; ahora con la sustitución del gobernador de Ceuta por su hija Florinda. Había estado cautiva en África y huyó al encuentro del rey godo para proclamar su inocencia y advertirle:

"¡Adiós, rey desdichado!
Yo, de tu crimen víctima inocente,
Blanco seré de universal encono
Y execración de la futura gente;
Mas el juicio de Dios tengo en mi abono"[70].

Al morir Florinda en la última escena, Rodrigo siente que su vida se acaba y se encamina a buscar abrigo en el sepulcro que le aguarda en la montaña de escarpadas rocas. Antes de que caiga el telón, desde la puerta de la cabaña, le dice solemne a su fiel Teudia:

"Nadie conmigo:
Solo en la culpa, solo en el castigo:
La maldición me acompaña"[71].

El Padre Mariana, una de las fuentes de las que se sirvió Zorrilla para componer estos dos dramas, puntualiza que Orelia, el caballo del rey don Rodrigo, su sobreveste, corona y calzado fueron encontrados en la ribera del Guadalete; y al no hallar rastros de su persona se creyó que había muerto ahogado o en su huida. Pero unos doscientos años después, "en cierto templo de Portugal en la ciudad de Viseo se halló una piedra con un letrero en latín, que vuelto en romance decía:

"AQUÍ REPOSA RODRIGO ÚLTIMO
REY DE LOS GODOS"[72].

NOTAS

1. F. Utrera, "Los baños de la Cava", en *El Mundo Pintoresco,* 26 (1858), p. 205.
2. F. P. Muñoz Herrera y M. E. Boone, "La ciudad de Toledo en 1859 en las *Notes on Spain […]* de James Johnston Pettigrew", en *Archivo Secreto,* 4 (2008), p. 173.
3. J. del Peral, "Viaje a Toledo. I, en *El laberinto*, 13 (1844), p. 171.
4. N. Magán, "Toledo", en *Semanario Pintoresco Español*, 37 (1841), p. 293.
5. H. Locker, *Paisajes de España. Entre lo pintoresco y lo sublime,* Barcelona, 1998, pp. 118-119.
6. Ibíd., p. 118; sobre el sentido de su obra, M. D. D. Cabra Lorenzo, "Una visión innovadora de la Guerra de la Independencia. Edward Hawke Locke", en *Goya,* 181-182 (1984), pp. 75-79; un análisis de esta vista en M. Cortés Arrese, "La primera impresión de Toledo", en *La Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha: 25 años,* Cuenca, 2010, pp. 129-136; una visión de conjunto del Toledo romántico en T. Requejo, "Toledo, ciudad modelo para una capital romántica", en *Toledo romántico,* Toledo, 1989, pp. 169-174 y F. Martínez Gil, *La invención de Toledo. Imágenes históricas de una identidad urbana,* Ciudad Real, 2007, pp. 157-191.
7. B. Pérez Galdós, *Toledo, su historia y su leyenda. Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo,* Toledo, 2000, p. 23.
8. L. A. Béjar, "Prólogo", en *Toledo, su historia y su leyenda […] op. cit.*, p. 7.
9. F. J. Parcerisa y J. M. Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva. Toledo*, Madrid, 1853 (ed.), facsímil, Toledo, 1981, p. 276.
10. Ibíd., p. 275; sobre la interpretación de este texto, J. P. Muñoz Herrera, *Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858),* Toledo, 1993, pp. 124-125. Esta imagen formó parte de las estampas incluidas en la *España Artística y Monumental*, con textos de Patricio de la Escosura y dibujos de Jenaro Pérez Villaamil, que llevaba por título *Puente de Alcántara*, *Alcázar y convento de la Concepción Francisca*, y se editó a partir de 1842; el repertorio del pintor contaba con un dibujo preparatorio para la estampa citada y una vista muy similar, ahora en una colección privada, E. Arias Anglés, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, 1985, nºs 815, 233 y 389 y pp. 422, 275 y 320.
11. Ibíd., p. 214; sobre la presencia de observadores dentro del cuadro, C. Reyero, *Observadores, estudiosos, aficionados y turistas, dentro del cuadro*, Barcelona, 2008, pp. 132-134.
12. C. Reyero, *op. cit.*, p. 102.
13. J. M. Quadrado, *op. cit.*, p. 285 y litografía p. 232. La *España Artística y Monumental* incluyó una estampa de la Puerta y Puente de San Martín de Toledo, de la que se conserva también el dibujo preparatorio de Pérez Villaamil; E. Arias Anglés, *op. cit.*, nºs 901 y 420 y pp. 428 y 328.
14. F. Allué y Morer, "Toledo en la poesía castellana", en *Toletum* (1949), p. 187 y J. P. Muñoz Herrera, *Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858), op. cit.*, pp. 29 y ss.
15. Sirva de ejemplo, la célebre *Profecía del Tajo* de Fray Luis de León, estudiada por F. Márquez Villanueva, "Trasfondos de la profecía del Tajo. Goticismo y profetismo", en *Fray Luis de León. Historia, Humanismo y Letras*, V, García de la Concha y J. San José Lera (eds.), Salamanca, 1996, pp. 423-440; J. Espronceda, "El Pelayo", en *Obras Poéticas*, París, 1856, pp. 29 y ss., o el ya citado romance de Florinda, del duque de Rivas; sobre la influencia de la *Profecía del Tajo* en los pintores de historia, C. Reyero, *Imagen histórica de España*, *op. cit.*, p. 63.
16. J. de D. de Mora, *Florinda ó la Caba: Novela histórica*, Madrid, 1853, p. 4.
17. J. de D. de Mora, *Florinda, ó la Caba*, *op. cit.*, p. 371-372; el grabado que ilustra el capítulo lleva por título *Y Florinda presentaba al rey su hijo como su única egida*,

p. 371. Grabado que muestra a los protagonistas en compañía de Gudila, asistente del rey, y la doncella de Florinda en el interior de una severa estancia.

18. F. Díaz, "Don Rodrigo, el godo, en los romances", en *Garoza,* 1 (2001), p. 81.
19. *Romancero general ó colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII,* I, A. Durán (comp.)., Madrid, 1859, nº 585, p. 401; sobre la utilización del romancero por los eruditos románticos para acercarse a la Edad Media, J. M. Ariño Colás, *Recuerdos y bellezas de España*, Zaragoza, 2007, pp. 333 y ss; sobre la utilización por Pedro de Madrazo en su recreación de la batalla de Guadalete, p. 336.
20. Ibíd., nº 586, p. 401.
21. Recuérdese también la edición del *Romancero pintoresco ó colección de nuestros mejores romances antiguos,* J. E. Hartzenbusch (comp.)., Madrid, 1848, que incluye el romance mencionado en segundo lugar, p. 5.
22. G. Cruzado Villaamil, *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas,* Madrid, 1865, nº 81, p. XXXV.
23. A. E. Pérez Sánchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de pinturas,* Madrid, 1964, p. 36; la guía del Museo de 1991 indica que el título de la obra es *Florinda y D. Rodrigo* y representa el momento en que Florinda, figura principal de la composición, se dispone a bañarse mientras una muchacha la peina. Y el rey, escondido entre la maleza, le observa, J. M. Azcárate Ristori, *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando,* Madrid, 1991, p. 26; sobre la autoría de la obra, vid. el catálogo de la exposición *La Rioja. Tierra abierta,* Logroño, 2000, p. 81.
24. C. Reyero, *Imagen histórica de España*, *op. cit.*, p. 61, sobre la influencia de la pintura nazarena en el cuadro; sobre una copia de Salustiano Asenjo hecha antes de 1877, I. J. Urricelgui Pacho, "La primera generación de pintores navarros contemporáneos: aportaciones para un catálogo de sus pinturas en el Museo de Navarra", en *Archivo español del arte,* 300 (2002), p. 384; sobre la trayectoria de Isidoro Lozano, A. García Loranca y J. R. García-Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*, *op. cit.*, pp. 358-361.
25. J. Amador de los Ríos, *Toledo pintoresca, op. cit.*, p. 285.
26. S. R. Parro, *Toledo en la mano. II, op. cit.*, p. 657; una visión de conjunto en J. Porres Martín-Cleto, *Un enigma histórico. El baño de la Cava,* Toledo, 1991; un estudio contemporáneo del torreón, en C. Delgado Valero, "Toledo islámico y mudéjar", en *Arquitecturas de Toledo*. I, *op. cit.*, pp. 102-107.
27. J. P. Muñoz Herrera, *Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858)*, *op. cit.*, p. 122.
28. J. P. Muñoz Herrera y M. E. Boone, *La ciudad de Toledo en 1859 […] op. cit.*, p. 170.
29. Ibíd., p. 171.
30. F. Utrera, "Los baños de la Cava", *op. cit.*, p. 205.
31. Ibíd., p. 206; sobre la mirada de deseo de Rodrigo, C. Reyero, "Amor, sexo y lujuria. Imágenes del romanticismo español", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* 15 (2007), p. 158.
32. M. de Assas, "Torreón llamado los baños de la Cava", en *Semanario Pintoresco Español,* 35 (1857), p. 276.
33. P. Mariana, *Historia general de España, op. cit.*, p. 192.
34. J. Amador de los Ríos, *Toledo pintoresca, op. cit.*, p. 284.
35. "Los baños de la Cava", en *El Museo Universal,* 29 (1868), p. 228.
36. F. Utrera, "Los baños de la Cava", en *El Mundo Pintoresco, op. cit.*, p. 205.
37. N. A. Wells, *The picturesque antiquites of Spain: described in a series of letters, with illustrations, representing moorish palaces, cathedrals, and other monuments of art, contained in the cities of Burgos, Valladolid, Toledo and Seville*, Londres, 1846, p. 112.

38. Ibíd., p. 111.
39. Ibíd., pp. 119-120.
40. A. Saavedra, duque de Rivas, "Florinda", *op. cit.*, p. 100.
41. J. de Espronceda, "El Pelayo", en *Obras poéticas, op. cit.*, pp. 1-7.
42. M. Agustín Príncipe, *El Conde don Julian,* Zaragoza, 1839, p. 13; M. Serrano Dolader, "Miguel Agustín Príncipe y su drama El Conde don Julián", en *Cuadernos de Estudios Caspolinos,* 10 (1984), pp. 149-174 y S. Aldea Gimeno y A. Serrano Dolader, *Miguel Agustín Príncipe: escritor y periodista (1811-1863),* Zaragoza, 1989; también M. Aguado Catalán, "Dramas históricos aragoneses (1840-1850): en busca de una identidad regional", en *Artigrama*, 13 (1998), pp. 147-166.
43. Ibíd., p. 33; sobre la profecía del palacio encantado de Toledo que anunciaba la destrucción de España si eran traspasadas sus puertas, P. Mariana, *Historia General de España,* p. 193 y F. Ruiz de la Puerta, *La cueva de Hércules y el Palacio encantado de Toledo,* Toledo, 2004; sobre la noche como amenaza latente, P. Jiménez Burillo, "Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española", en *Luz de gas. La noche y los Fantasmas en la Pintura Española. 1880-1930*, catálogo exposición, Madrid, 2005, pp. 13-49 y L. Litvak, "Antología de textos", *op. cit.*, pp. 137-175.
44. Ibíd., p. 97.
45. P. de Madrazo, *Sevilla y Cádiz, op. cit.*, p. 366.
46. Ibíd., p. 369.
47. A. Gil y Zárate, "Rodrigo, tragedia original en cinco actos", en *Obras dramáticas,* E. de Ochoa (ed.,) París, 1850, p. 125.
48. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, op. cit.*, p. 87.
49. Una visión de conjunto sobre los lienzos pintados sobre Guadalete en C. Reyero, *Imagen histórica de España, op. cit.*, pp. 64-66.
50. P. Mariana, *Historia General de España, op. cit.*, p. 197 y *Las glorias nacionales: grande historia universal de todos los reinos provincias, islas y colonias de la Monarquía española desde los tiempos primitivos hasta 1853.* II, *op. cit.*, p. 188.
51. J. M. Azcárate, *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando,* Sección A, Madrid, 1988, p. 205.
52. *Romancero general ó colección de romances […], op. cit.*, nº 509, p. 407 y E. Poitou, *Voyage en Espagne, op. cit.*, pp. 172 y 175-176.
53. E. Poitou, *op. cit.*, p. 173; el recuerdo de la imagen sobre el mismo tema de Delacroix, de 1833, viene a la memoria; se conserva en la Neue Pinakothek de Munich. Sobre la estancia de Delacroix en Andalucía, el año anterior, E. Delacroix, *Viaje a Marruecos y Andalucía,* A. Joubin (ed.), Barcelona, 1984.
54. *Romancero general o colección de romances […], op. cit.*, nº 509, p. 407; J. Lorente Lorente, *El arte de soñar el pasado. Pinturas de Historia en las colecciones zaragozanas,* Zaragoza, 1996, ficha 3, p. 33, con bibliografía; sobre la trayectoria del pintor, M. García Guatas, "Una generación de pintores partida por el medio siglo", *op. cit.*, pp. 634-642.
55. Aunque también realizó otro boceto, hacia 1840, que lleva por título *Don Pelayo reconoce a Don Rodrigo tras la batalla de Guadalete* y traslada al caudillo al desolador escenario de la batalla, sembrado de los cuerpos de los combatientes y entre los que Pelayo halla el cadáver de don Rodrigo, velado por su fiel caballo y su escudero. Al tiempo, un ángel mancebo se le aparece a Pelayo y le señala como el designado por Dios para iniciar la Reconquista; J. L. Díez, "Don Pelayo reconoce a D. Rodrigo tras la batalla de Guadalete", en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, catálogo de la exposición, Madrid, 1994, ficha 13, pp. 166-168.

56. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX, op. cit.*, pp. 372-373.
57. Zorrilla señala en sus *Recuerdos del tiempo viejo* que esta obra le ganó más favor entre el vulgo y se hizo pronto "más popular y famosa que cuantas escritas llevaba, por la circunstancia de que no necesitándose dama para su representación, la pusieron en escena todos los aficionados en liceos, casinos y demás sociedades más o menos literarias que por entonces comenzaron á surgir", J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 155.
58. J. Rubio Jiménez, "Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía", en *Cuadernos de investigación filológica*, *op. cit.*, p. 9.
59. J. Zorrilla, "El puñal del godo. Acto único", en *Obras completas*. II, *op. cit.*, p. 19; en *La calentura*, al tratarse de una continuación del drama anterior, Zorrilla se limita a acotar que la acción prosigue en la cabaña del monje Romano.
60. A. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, 2ª ed., Madrid, 1973, p. 224.
61. J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 102; sobre la escenografía, el estudio clásico de J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1923; sobre Cataluña, I. Bravo, *L'Escenografia catalana*, Barcelona, 1986; también E. Caldera, *Il dramma romántico in Spagna*, Pisa, 1974, pp. 158-159 y la obra citada de A. M. Arias de Cossío; una visión de conjunto en L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, 1994, pp. 266-274.
62. M. García Guatas, "La escenografía en el Teatro Principal de Zaragoza", en *Artigrama*, 13 (1998), p. 114.
63. Soneto reproducido en M. García Guatas, *op. cit.*, nota 12, p. 116.
64. M. Ossorio y Bernard, "Francisco Aranda y Delgado", en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, *op. cit.*, pp. 44-45 y C. Pinedo Hermoso, "Francisco Aranda Delgado: un pintor granadino en Valencia", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), pp. 93-108.
65. J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, p. 75; las acotaciones del autor para este acto eran como sigue: "El teatro representa el terrado de la torre del castillo de Montiel, el cual se figura flanqueado de cuatro torreones. En el fondo, por encima de las almenas, se alcanzarán á lo lejos las hogueras y los pendones que coronan las tiendas de D. Enrique [...] un pilar en que está clavado, en medio de la escena, el pendon del rey D. Pedro. Es de noche", J. Zorrilla, "El zapatero y el Rey. Segunda parte", en *Obras dramáticas y líricas*, III, Madrid, 1895, p. 145.
66. Ibíd.
67. J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, *op. cit.*, pp. 77-78; sobre el estreno, N. Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*. I., *op. cit.*, pp. 348-350.
68. Acotaciones para el acto cuarto en J. Zorrilla, "El zapatero y el rey. Segunda parte", *op. cit.*, p. 159.
69. A. M. Arias de Cossío, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, *op. cit.*, p. 106; *El naufragio de la fragata Medusa*, que se estrenó después de la segunda parte de *El zapatero y el Rey*, atrajo bastante público y, en buena medida, fue debido a la escenografía que se incorporó a la representación. Sobresalía la del cuarto acto en el que aparecía el mar "que llenaba todo el ámbito de la escena, y estaba agitado por una recia tempestad; en medio la balsa con las personas que habían quedado en ella; un buque aparecía entonces en lontananza y se dejaba ver en distintos términos". N. Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*. I, *op. cit.*, p. 347 y nota 3; sobre la colaboración de Aranda Delgado con Francisco Lucini, J. Paz Canalejo, *La caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*, Madrid, 2006, p. 131; sobre José María Avrial y Flores, escenógrafo que colaboró con Lucini y Aranda, A. Peláez Martín, *José María Avrial y Flores: los inicios de la escenografía romántica española*, Madrid, 2008.

70. J. Zorrilla "La calentura (continuación de "El puñal del godo") drama fantástico en un acto", en O*bras completas*, II, Madrid, 1943, p. 1463; F. Gutiérrez Flórez, "El puñal del godo frente a dos continuaciones", en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid, 1995, pp. 351-358.
71. J. Zorrilla, *op. cit.*, p. 1463; Florinda tuvo un final distinto al convertirse en protagonista de una novela de Juan de Dios de Mora. Ingresó en un convento del valle de Santa Olalla y en el recinto sombrío y majestuoso de la iglesia, junto a la reja del coro, ante un devoto crucifijo iluminado por cuatro cirios, en presencia del venerable Urbano y de las jóvenes religiosas, la abadesa cortó sus hermosas trenzas. A continuación, "el hábito de estameña reemplazó á los adornos y joyas del siglo, la pudorosa toca ocultó su frente de marfil, y el misterioso velo, doble símbolo de la virginidad y la religion, envolvió su cabeza". El grabado que ilustra la escena lleva el ilustrativo título de *Muerta para el mundo*, J. de D. de Mora, *Florinda ó la Caba: novela histórica*, *op. cit.*, p. 672. La sexta edición de la novela, publicada en 1884, incluía atractivos grabados de Vicente Urrabieta y, en particular, el de la portada, con lámina a página entera que muestra a don Rodrigo saliendo de una alcoba, en cuya cama está echada, abatida, Florinda. Por el contrario, en el grabado de presentación de la primera edición, el monarca, de pie, observa un paisaje urbano, salpicado de rocas y casas, que parece conducir hasta un río. Ibíd., p. 3.
72. P. Mariana, *Historia General de España, op. cit., p. 196*; sobre las fuentes utilizadas por Zorrilla para escribir estos dos dramas históricos, E. Rubio Cremades, "El puñal del godo, un drama de técnica romántica pura", en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla […] op. cit.*, pp. 192-202; sobre su éxito, N. Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras.* I, *op. cit.*, pp. 578 y ss.; la opinión del autor, en J. Zorrilla, "Recuerdos del tiempo viejo", en *Obras completas*, II, N. Alonso Cortés (ed.), *op. cit.*, pp. 1768 y ss.

APÉNDICE

SEMBLANZA DEL REY WAMBA

1830 Anónimo

Bamba ó Wamba, rey de los godos en España, sucesor de Recesvinto, a quien ciñeron la corona en 1 de setiembre de 672. Era Bamba de una familia distinguida y disfrutaba en palacio de la mayor consideración por su noble franqueza, por su avanzada edad y por la elevación de sus talentos políticos. Muerto Recesvinto, eligiéronle los grandes por rey; mas el ilustre godo, que conocía la inconstancia del pueblo, les pidió con las mayores instancias que no le impusiesen carga tan pesada, de la cual ni se consideraba digno ni capaz de poderla sobrellevar. Su modestia no bastó para que los godos desistiesen de su determinación; antes por el contrario viendo que se obstinaba en reusar el cetro apelaron á las amenazas; y uno de los capitanes, desenvainando la espada en nombre de todos, se la puso de punta al pecho diciéndole con ferocidad: todos los godos, Bamba, te dan el reino y tu te empeñas en despreciarle, elige pues el cetro ó la muerte; subiendo al trono nos harás felices y servirás á tu patria, ó de no, castigaré tu rebeldía y el menosprecio que de nosotros haces. Aun dudó oyendo estas amenazas en revolverse; pero en fin cedió y subiendo al trono le honró con su elección y con sus virtudes.

Conociendo los vascones que un rey tan bueno no podía ni debía apoyar sus desórdenes, acostumbrados á la insurreccion se negaron á su obediencia; el rey de los godos se mostró desde un principio tan infatigable en los negocios de estado como intrépido en las cosas de la guerra, pues juntó un numeroso ejército y marchó contra los sublevados. Al mismo tiempo se rebeló también la Galia gótica; y viendo el rey que no

podía atender con su persona á ambas expediciones, confió parte de su ejército á Paulo, griego de nación, para que pasase á las Galias contra Hilderico, que era el jefe de aquellos revoltosos, y se reservó para sí la expedición contra los vascones. Ambicionaba Paulo el trono español, y desde aquel momento proyectó alzarse contra él; para atraerse pues la aficion del ejército, permitió en sus marchas á los soldados los mayores desórdenes, confederóse con el rebelde Hilderico, escitó la murmuracion y sembró el ódio contra el monarca y cuando le pareció conveniente hízose proclamar rey. Apenas Bamba supo esta traicion, emprendió con tanto valor y esfuerzo la guerra contra los vascones que en siete días les obligó á que le reconociesen y prestasen obediencia. Pasó luego á Cataluña, rindió á Barcelona, donde puso presos á los mas culpados en la nueva insurreccion, y con la rapidez del rayo se apoderó de Gerona y dejó libre el paso de los pirineos. Ocupó con sus armas á Narbona y otras ciudades y llegó á poner sitio á Nimes, donde el pérfido Paulo se había refugiado al abrigo de Hilderico. Cayó esta ciudad en poder del vencedor, y conducidos Paulo é Hilderico á su presencia: "¿que locura ha sido la tuya, dijo Bamba á Paulo, correspondiendo con tal infamia á los beneficios que de mi habias recibido? Te concedo la vida no porque tú la merezcas, sino porque tengo en gran estima la sangre de mis semejantes". Mandó luego que tratándoles con decoro, se les formase causa y se les condenase segun su crímen; pero que conciliando la equidad con la justicia se les librase de la pena capital. Hízose como el rey lo había mandado, y los reos fueron sentenciados á perder la vista y á cárcel perpetua; mas la clemencia del monarca fue tanta, que dejando la última parte de la pena comutó la mas cruel en la confiscacion de bienes y el pelo cortado.

Aquietados ya todos los partidos regresó á Toledo, donde se dedicó á poner en observación las leyes; estender la ciudad edificando una nueva muralla, que comprendió en su recinto lo que restaba del tiempo de los romanos, y disponer la convocatoria

del undécimo concilio toledano, famoso entre los demas, pues en él se decidieron y determinaron los límites de las sillas episcopales y la Galia gótica [...] resolvió renunciar la corona con tanta magnanimidad como la habia reusado al tiempo de su eleccion y retiróse al monasterio de Pampliega, junto a Burgos, donde murió en el año 688, consiguiendo tanta admiracion por sus virtudes, como la había logrado por su valor y su prudencia, durante los ocho años un mes y catorce días de su reinado[1].

ALCÁZAR DE SEGOVIA

1843 Nicolás Sicilia

El Alcázar de Segovia es uno de aquellos edificios cuyo tipo viene á nacer y morir en los siglos de caballería. Es la temida y amenazadora atalaya de las jurisdicciones feudales. Es fortaleza, Palacio, Templo, la morada del eclesiástico, del grande, del soldado: cada miembro de este viejo edificio tiene allí su familia. [...] En su entrada es un castillo con su torreon, su galería, sus almenas, con su foso, su rastrillo, su parque, levantado sobre una roca alta y pelada, batido por las tempestades y los vientos, y cubierto de nieve, como uno de aquellos misteriosos edificios trazados por Walter Scott sobre las montañas de Escocia. Por el lado de los jardines presenta el falaz exterior de un Palacio árabe con aquel desconcierto de galerías y balcones, y aquel desvario de ventanas que salen como las bocas de un subterráneo sobre aquella áspera y negra corteza de calcina. Mas estas bocas abocinadas, estrechas, torcidas, dan luz á unos aposentos suntuosos, brillantes, ricos, como el interior del Palacio árabe. Allí junto al cubo de la fortaleza, dentro de la ventana de

la izquierda, sobre cuyo dintel inferior se distingue con el catalejo una pequeña cruz de hierro, porque allí aconteció el desastre del Infante D. Pedro, allí está la sala del pabellon.

Y dentro de aquellos balcones volados, de cuya elevacion el que se asoma siente desvanecimiento y mareo aun antes de tender la vista por el horizonte, allí están las dos grandes salas de la galera y de los Reyes. Sobre la ancha y dilatada cornisa de esta última sala se ven unas estátuas de madera que quisieran representar los Reyes de Castilla, pero que no los representan en honor sea dicho del del español y de las artes: porque nuestros Reyes no han tenido aquellas piernas estevadas, ni aquellos cuerpos contrahechos, ni aquellas disformes cabezas, ni aquellos hombros encogidos, ni aquellas caras reventonas y bermejonas como de Reyes holgazanes: ni tampoco se han visto nuestros Reyes como sentados en cuclillas. Estas estátuas son unos garrapatos de escultura, que acaso se han respetado tan solo por ser Reyes. Estas figuras se ven allí como apiñadas y encogidas debajo de aquellas bóvedas que ilumina el segundo balcon, á que sigue aquella pequeña galería donde está la pieza del Cordon [...]

Todos estos aposentos regios que se ven á un mismo piso del Alcázar son en sus techos y frisos de un lujo oriental. Y aquellos frisos cincelados con inscripciones góticas de medio relieve, y aquellos artesonados de primorosas ensambladuras de piñas y florones brillantes de finísimo glasto y oro como las aletas del pez á los reflejos de la luz, aparecen mas ricos que los ricos artesonados de la Alhambra. Mas aquellos frisos y aquel gracioso cordon de la galería de su nombre no presentan ya todo el calado de la labor, toda la gracia del dibujo, toda la pureza del trazo que debieron conocer los hombres de otros tiempos. Con estas antiguas labores ha sucedido lo que con las del viejo palacio de los Avencerrajes. El pico las ha roto, las ha consumido la cal, las ha raspado, las ha embadurnado una mano de vándalo. De los frisos abajo ninguna moldura hay que buscar: las paredes son lisas,

como las del Alcázar árabe, porque estas paredes se vestían entonces de ricos tapices ó de guadamaciles. El artista en fin dentro de estos magníficos salones puede formarse una idea cabal del *gusto* que reinaba en los palacios de los Reyes y Señores de los siglos XIV y XV. Pero el Alcázar de Segovia no es en su interior lo que fué. Entonces era el Palacio de nuestros Reyes; ahora es colegio militar[2].

VIAJE A TOLEDO

1844 Juan del Peral

No pensamos detenernos á hablar de la catedral y de las preciosidades que encierra, ni bastaría un tomo en folio á explicarlas: aunque por el pronto nos contentaríamos con que hubiese un cuaderno, pues el canónigo que nos enseñó las reliquias nos dijo que les daba vergüenza no poder dar razon ni aun de los autores de los cuadros, porque ellos nada sabían [...] Casi casi lo mismo que en el alcázar. Nos llamó la atención el célebre *Juan de las Viñas*, que es un niño Dios de oro macizo; pero no la llamó aun mucho mas el que su tocayo Juan de la Viña le dejase allí cuando arrambló con las alhajas de iglesias y conventos.

Las banderas ganadas en la batalla de Lepanto, están arrugadas, como rodillas, y tiradas debajo de una mesa en un cuartucho de la catedral. Esto no necesita comentarios.

La tan nombrada campana de Toledo, es lo que se llama una soberbia pieza: la oímos sonar estando junto á ella, y el ruido no corresponde al tamaño: está visto que en el mundo, para dar una gran campanada, lo que menos falta hace es la campana.

Nos dirigimos en seguida á la orilla del río, al sitio donde *folgaba el rey Rodrigo con la hermosa Caba*, cuando el Tajo tenía con él sus ratos de conversacion; y entramos á ver de paso la célebre fábrica de espadas[3].

ALCÁZAR DE SEVILLA

1844 José Amador de los Ríos

El *Salón de Embajadores* reúne en sí cuanto más grandioso y bello ha producido la arquitectura arábiga en este suelo privilegiado y no es de aquellos documentos que á primera vista se examinan, formándose de ellos un concepto más ó menos acerado, más ó menos inmediato a la esactitud. Menester es dedicarse á su exámen detenida y prolijamente desde el esmerado y vistoso *alicer* hasta el soberbio y opulento artesonado, para lograr concebir una idea de su riqueza artística y de las bellezas que contiene.

En esta como en otras piezas se encuentran también pruebas de lo que al principio de este artículo dijimos sobre el carácter del ALCÁZAR DE SEVILLA, pruebas que, como tendremos lugar de apuntar, dan mucho valor á nuestras observaciones.

Puede este *Salon* dividirse en cuatro cuerpos, cada uno de los cuales es digno de llamar la atención profundamente, ya por el lujo de la imaginacion que en su ornato se vé desplegado, ya por la relacion que conservan con el todo, que constituyen, si bien no sean todos ellos de un mismo género de arquitectura. Compónese el primero de cuatro grandes arcos, tres de los cuales estan embutidos y contienen cada uno otros tres mas pequeños, cuya forma nos trae á la memoria los de la célebre catedral de Córdoba. Sobre cada arco grande hay tres *aximecillos* figurados, los cuales, calados prodigiosamente, dan paso á la luz y contribuyen á embellecer en gran manera aquel encantado recinto […]

Consta el segundo cuerpo de cuarenta y cuatro arquitos prodigiosamente embutidos, sobre los cuales hay una ancha franja de arabesco de agradable y caprichoso relieve, salpicado

de leones, barras y castillos. Entre este y el tercero se vén cuatro balcones de construccion moderna, que en otro tiempo debieron ser *aximeces* de una ó mas columnitas. Estan apoyados en ocho grifos sobredorados y solo sirven para relajar en parte el mágico efecto que causa lo demas del *Salon* en los espectadores.

El tercer cuerpo es de arquitectura gótica y está formado de una gran porcion de arquitos de ojiva orlados de flores de lis, en cuyo centro se ven los retratos de los reyes de España desde la época de Chindasvinto hasta Felipe III, último de los monarcas contenidos en aquella numerosa galería. El estilo de estas tablas es bastante propio de este género de arquitectura, en cuyos casetones estan colocados, y aunque los rostros que se conservan no carecen de todo punto de mérito por lo esmerado y correcto á veces del diseño, lo restante de los cuerpos, ya sea porque se vieron obligados los pintores á reducirlos á tan estrechos límites, ya porque no conocieran la proporcion razonada del natural, abundan en defectos que tocan á veces en el ridículo.

Nada hemos podido averiguar de cierto sobre el año en que se hicieron estos retratos; mas á juzgar por la manera de la pintura y teniendo presente que se halla, como hemos dicho ya, el de Felipe III entre los demas, es creible que se mandarian poner en tiempo de aquel monárca.

En la parte inferior de este cuerpo se vé un friso de leones y castillos y en la superior otro de igual diseño, que es, sin embargo, diferente en cada lienzo tanto en una como en otra parte. Sobre esta orla hay una leyenda árabe, cuyos caracteres son de bastante tamaño y en el espacio que dejan libre, al enlazarse con las cintas, que les sirven de ornato, existen multitud de cabezas pintadas sobre tabla, que en nuestro concepto deben de ser retratos, perteneciendo por los peinados que tienen al último tercio del siglo XVII. Todo este tercer cuerpo es de madera y está dorado prolijamente, conservándose en un estado bastante regular, si bien se advierte que ha sufrido muchas modificaciones[4].

1884 Pedro de Madrazo

En el centro de una de las cuatro galerías del patio de las Doncellas, está la entrada á la suntuosa tarbea que lleva el nombre de *Salón de Embajadores*. Este salón viene á ser una gran pieza cuadrada con cuatro soberbios vestíbulos, uno formado por la misma galería del patio, y otros tres en los lados de norte, mediodía y poniente, con cada uno de los cuales comunica por medio de tres galanos arcos de estilo árabe puro. La pieza de poniente, que es la más larga y lleva el nombre de *salón del techo de Felipe II*, presenta en la entrada al salón de Embajadores una portada rica y vistosa, cuyos estucados revelan desde luego la época y la mano que los produjo. Abraza los tres arcos árabes referidos un gran arco ornamental de ancha ojiva túmida, encerrado á su vez en un recuadro ó arrabá de ajaraca y bovedillas estalactíticas, y lleva en sus aloharias ó enjutas y en las fajas horizontales de su tímpano adornos de vástagos enrollados y graciosas aves de varia especie, signo evidentísimo del gusto morisco del siglo XIV. El Salón de Embajadores es la estancia más espléndida y hermosa de cuantos palacios de arquitectura oriental posee en España la Corona. Las ajaracas y almocárabes, la pintura y el oro que los revisten, los primorosos alfarges que forman, ya artesonados, ya secciones de esfera, ya caprichosos poliedros en que juguetean la luz, las sombras y los reflejos; las cenefas de caracteres africanos; las ricas puertas taraceadas, orladas de inscripciones aljamiadas y arábigas, obra peregrina de artífices toledanos; las columnas de variados mármoles y jaspes; los capiteles de primorosa talla, ya primitivos, ya almohades, ya moriscos; los lustrosos alizares de los zócalos; los veteados mármoles del pavimento; los calados estucos de las acitaras y alfeizas; las ingeniosas labores interpoladas de aves en las portadas; el misterioso crepúsculo de las alhanías y albohaires, y por último esa misma asociación, en principio tan heterogénea y en la práctica tan armoniosa, de objetos de cinco

artes diversos, como son el arábigo, el almohade, el granadino, el gótico y el renacimiento, que se advierte en muchos salones del Alcázar y señaladamente en este de Embajadores; son cosas que no puede pintar la pluma, que nunca se describen satisfactoriamente, y que es forzoso dejar á la impresión producida por el mismo original ó por su fiel imagen. Por esta razón renunciamos á describir técnicamente y por partes esta soberbia estancia, á cuya larga y paulatina composición arquitectónica contribuyeron alarifes y arquitectos de tan diversos tiempos.

Hicieron los abbaditas los galanos arcos de herradura de la parte inferior; los decoradores de los almohades, y luego los formados en la escuela de los nazaritas granadinos para emular con ellos, echaron sobre esas paredes la riquísima vestidura de sus arcos ornamentales, caladas ventanas, fajas de arquitos entrelazados, cenefas, ajaracas y almocárabes, y cubrieron la estancia con un maravilloso artesonado; los arquitectos de los Reyes Católicos harían probablemente el tercer cuerpo, de estilo ojival, formado de una serie de hornacinas treboladas orladas de flores de lis, en cuyo centro se divisan los retratos de los reyes de España desde Chindasvinto[5]; y por último, los artistas de los reyes de la casa de Austria añadieron entre el segundo y el tercer cuerpo de la decoración cuatro balcones de gran vuelo, que en lo antiguo serían probablemente ajimeces de una ó más columnillas, sustentándolos en grifos sobredorados de valiente perfil[6].

LA REINA EGILONA. PÉRDIDA DE ESPAÑA

1846 A.

La temeridad de Witiza, la ceguedad de sus hijos y las liviandades de D. Rodrigo prepararon la ruina de España, abriendo la puerta á los bárbaros de Africa. La batalla del Guadalete entregó á estos el dominio de España, y se estendieron como un torrente devastador por todas las comarcas de nuestra hermosa patria. Faltaban ojos para llorar tantos males y tamaña desventura. Por desgracia se habian cumplido los infaustos vaticinios de los hombres de mas prevision y mas entendidos en nuestras cosas. Desalentados los pueblos, solo se sintieron animados para lamentar la desolacion general, y para sufrir el peso de las cadenas. Los valientes habian corrido á las montañas, donde esperaban que sonase la hora de la defensa de España y de la resistencia al poder agareno. Por eso las ciudades se defendian con flaqueza, y los bárbaros se hacian dueños de ellas, de sus riquezas, y de los paises mas deliciosos y regalados del mundo. La fama difundió estas nuevas por Asia y Africa, donde á la sazon dominaban los ejércitos victoriosos de Ulit, que volaron en numerosas huestes, y tantas que en breve tiempo se estendian por todas las playas españolas. Como las delicias de nuestro clima los atraia, y como los impulsaba el espíritu de destruccion, y la sed de oro, ¿qué podría hallarse libre de su rapacidad y de su furia? Los ancianos, las mujeres y los niños se refugiaban en lo más áspero de los montes, y disputaban á las fieras sus guaridas: llevaban consigo sus mas ricas preseas y sus tesoros, y los vasos y alhajas de los templos, y las vestiduras de los sacerdotes. Los pueblos quedaban abandonados y desiertos, ofreciéndose por todas partes un cuadro horroroso y lamentable. ¿Quién podrá contemplar con serenidad el espectáculo de

un gran pueblo, que huye de sus hogares, que deja sus templos y sus riquezas, espuestos á la avaricia y á la rabia de unos bárbaros, enemigos de su religion y de su patria? […]

En Sevilla se hallaba la infeliz Reina Egilona, cuando llegó á sus oidos la triste nueva de la derrota de Guadalete. A un mismo tiempo lloró la ruina de España y la muerte de su esposo. Seguida de sus doncellas, y de los criados fieles que la acompañaban, salió enlutada, y anegada en llanto, á recibir la corona y vestiduras de su esposo, que recogió cuidadosa, que estrechó contra su corazon, y con las cuales desahogó su oprimido corazon, haciendo mil estremos de amor y de dolor. Al depositar en un cofrecito las últimas reliquias del Rey, dijo: "Esto es lo único que me queda de mi futura grandeza: estos son los únicos emblemas de la dominacion de los godos en España". Calmado algun tanto lo mas acerbo de su dolor, se ocupó en lo que convenia á su triste y desventurada situacion. No se ocultaba á su claro entendimiento toda la magnitud de su desgracia, y todo el peso de los males, que cada dia amenazaban afligirla con mayor violencia. Nadie mejor que ella podia juzgar de su dicha pasada, ya perdida para siempre, y de su desgracia presente, en que por ninguna parte se le presentaba el menor rayo de esperanza, nada que fuese capaz de tranquilizar su alma conturbada, ni de animar y consolar algún tanto su espíritu abatido. Desde luego despidió á todos los criados, que solo podian convenir á su pasada grandeza, y á quienes dio muestras de su munificencia. Una doncella, que casi desde sus primeros años se habia criado en palacio, y un anciano, que habia sido ayo de su esposo, no quisieron separarse de su lado, rogándola, con lágrimas de ternura, que les permitiese acompañarla á todas partes, y seguir su suerte. No podian abandonar en la desgracia á la que tan buena se habia mostrado con ellos en la felicidad, y tan grandes beneficios les habia prodigado. Se proveyó de los trajes que convenian á su nueva condicion; y para vivir mas desconocida é ignorada resolvió trasladarse á una aldea, distante de Sevilla

dos leguas. Adoptó esta resolucion después de una profunda reflexion y de haber oido el consejo de sus fieles criados.

Como nada fuese capaz de hacerla abandonar aquella fortaleza de ánimo, como nunca dejase su corazon heróico de inspirarle aquellas resoluciones generosas, osadas, varoniles, que eran tan propias de la energia de su carácter, tuvo momentos en que quiso volar á las montañas, y con la corona de D. Rodrigo en una mano, y su cetro en la otra, ser la primera que reuniese á los españoles capaces de tomar las armas, y que plantase el estandarte de la resistencia sobre las alturas inaccesibles de Covadonga. Pero ¿qué podria una flaca muger, todo el prestigio de una Reina para acometer una empresa que los mas animosos tenian por insensata y temeraria? Ademas, estaba informada de los proyectos de Pelayo, y juzgaba que nadie era mas capaz de animar el espíritu abatido de los españoles, y de dirigir sus esfuerzos en una guerra, á que solo los auxilios de la Providencia podian dar feliz y glorioso cabo. El Rey de España debia ser el primer caudillo de sus soldados: necesitaba montar á caballo y empuñar una lanza; no se trataba de reinar, sino de conquistar una corona, y de restituir á los españoles su religion y su patria. Egilona sometió su noble ambicion, su amor á la gloria, y su heroismo á los deberes de su sexo: supo resignarse á vivir oscurecida en un rincon, á dirigir súplicas al cielo y á llorar[7].

EDIFICIOS DE LA MONARQUÍA GÓTICA

1848 José Caveda y Nava

De los edificios que se labraron durante la Monarquía Gótica, resta solo la memoria. ¿Y cómo resistirían á las asolaciones de los tiempos, á la invasion de los árabes, á las guerras domésticas y extrañas constantemente sostenidas por espacio de diez siglos, á los trastornos y revoluciones que agitaron la sociedad española desde el reinado de Rodrigo hasta nuestros dias? Ya el señor Jovellanos, con el buen criterio de que ha dado tantas pruebas, nos habia dicho en una de sus notas al elogio histórico de D. Ventura Rodriguez, que era muy dudoso existiesen monumentos de esa época. Los adelantamientos de la arqueologia, y las investigaciones posteriores, vinieron á justificar su opinion, por mas que con ella no se conformen los vagos asertos de nuestros cronistas del siglo XVI, ántes minuciosos eruditos y compiladores que peritos en la historia y filosofía de las artes. Pero si no es de extrañar esta discordancia de pareceres á fines del siglo XVIII, apenas se comprende que en el XIX un escritor tan ilustrado como el señor Cean Bermudez, esclusivamente dedicado á ilustrar las bellas artes españolas, cite en su Discurso preliminar á las noticias históricas de los arquitectos y de la arquitectura de España, escritas por Llaguno y Amírola, algunas construcciones debidas á los Godos, como todavía existentes en su tiempo. Creemos, pues, que si por sí mismo las hubiese examinado, otra sería su opinion. Apoyado en la autoridad de Yepes, cuenta entre ellas la iglesia de San Millan de la Cogulla de Suso, fundada por el Rey Godo Atanagildo: pero la estructura de la fábrica, la forma de sus columnas y capiteles, y mas que todo los arcos árabes en forma de herradura, que separan la nave principal de otra mas reducida y paralela á ella, harto

demuestran que no puede ser anterior á la segunda mitad del siglo IX. En San Salvador de Leire, que cita tambien Yepes como correspondiente al mismo reinado de Atanagildo, solo habria visto Cean Bermudez las formas romanas y algunos rasgos del gusto oriental, segun en el siglo XI se empleaban. Tampoco le ofreceria otra cosa mas de su primitiva construcción el templo de San Roman de Hornija, fundado por Chindasvinto, que algunas columnas y capiteles, del estilo latino, tal cual los Godos supieron emplearle en los siglos V y VI. Y es de advertir, que ya en tiempo de Morales habia perdido este edificio su primitiva forma, con el ensanche dado á la capilla mayor, cuya renovacion vino á desfigurar el antiguo crucero de cuatro brazos sin que entónces quedasen mas que los restos de las columnas de mármol de su antigua fábrica.

¿Y qué son tampoco la iglesia de San Juan Bautista en el lugar de Baños, y la parroquial de Vamba, atribuida al Rey del mismo nombre, ambas citadas igualmente por Cean Bermudez como pertenecientes á la monarquía Goda? Una simple restauracion de las primitivas fábricas, cuya antigüedad, segun todos sus caractéres, no puede pasar de los últimos años del siglo X, ó de los primeros del XI, porque en ellas predomina del modo mas evidente el estilo romano-bizantino; porque sus formas no se ajustan al gusto de las edades anteriores; porque hay allí algunos vislumbres de un orientalismo que nunca los Godos conocieron.

Mas tarde, el entendido arquitecto D. Juan Inclan, en sus apuntes para la historia de la arquitectura, no solamente, como Cean Bermudez, se apoya en la autoridad del P. Yepes para atribuir á los Godos el templo de San Millan de la Cogulla de Suso y el de San Salvador de Leire, sino que siguiendo á la crónica general supone de la misma época el de Santa María de Irache, mucho despues restaurado. Es indudable: en vano se pretenderá justificar hoy con buenas razones la existencia de una sola fábrica que pueda atribuirse á los Godos, si se

esceptuan algunos trozos de las murallas de Toledo y otros paredones de igual clase, ya de antiguo confundidos con las construcciones posteriores en varias fábricas de España: restos mutilados y dispersos, bajo muchos respectos insuficientes para dar ni aun la menor idea de los edificios á que correspondieron, y de la escuela seguida por sus constructores[8].

SEPULCRO DE CHINDASVINTO Y RECISVERGA

1849 Francisco García Somolinos

Uno de los monumentos célebres de la antigüedad, fué sin duda el monasterio de monges Benedictinos fundado en el siglo sétimo en san Roman de la Hornija, distante una legua de la ciudad de Toro, por los Reyes godos Chindasvinto y su esposa Recisverga, por consejo de san Fructuoso, primer Abad de él, y con el objeto de que sirviera para su enterramiento. Destruido hoy casi en su totalidad, solo se conserva parte de la Iglesia, y en ella una pequeña capilla con el sepulcro donde se hallan los restos mortales de los fundadores. En lo antiguo, y cuando ocupaba el medio de la nave mayor de la Iglesia, obstentaba magnificencia y grandeza: hoy esta en la capilla llamada del santo Cristo de la Red, sin otro recuerdo que el escudo y urna que representa la lámina. Unos tablones dados toscamente de blanco, ocultan una gran urna de alabastro sencilla, que guarda las cenizas de los Reyes: sobre ella se vé un paño negro de vara y media de largo y una de ancho; en el centro un escudo con el fondo blanco, y en él nueve estrellas en tres órdenes; tres azules, tres blancas, y las tres restantes de uno y otro color, rematando en una corona al parecer ducal. A los lados del escudo hay dos pequeñas tarjetas también blancas, con letras pajizas, bastante deslucidas; en la del lado derecho se lee "Reciberga Regina Requiescat in pace amen" en la del izquierdo dice lo mismo con solo la diferencia del nombre que es el del Rey Chindasvinto. Sobre el paño negro hay un marco grande de madera dorado, contiene un tarjeton de pergamino, y en el mal latin que se lee, sin haberlos alterado en nada los siguientes versos escritos en letra gótica.

"Si dare pro norte geminas liquisset et aurum,
Nulla mihi poterant Regum disolvere vitam,
Sed quia sors una cuncia mortalia quassat,
Nec praemium redimit, nec flecters egentes,
Hisse ego te, lonjux, quia vincere fata nequivi,
Funere perfectam sanctus commendo tuendam.
Ut cum flamina vorax veniat convinere terras,
Extibus igsorum merito ociata resurgas,
Et unne chara neichi jam Reciverga valeto,
Quod que paro feretrum Rex Chindasvintus sumtus amato,
Jumje deflectam. Restat et dicere summam
Qua tenuit vitam simul et conumbia nostra.
Federe conjugis eptem fere duxit in annis,
Undeci et binii aevium cum mensibus oeto".

En el mismo marco, en su parte inferior se lee que fué renovado en 1820 por uno de los monges. En la pared de la iglesia exteriormente, al mediodia, se ven dos inscripciones sumamente destruidas por las aguas, y borradas en su mayor parte, sin embargo, por algunas dicciones que aun se leen con dificultad, parece debieron ser lápidas sepulcrales: una columna de la antigua iglesia, con diferentes molduras, que se conserva en la sacristia, y el retablo del altar mayor, y principalmente el angel que presenta á san Roman la corona y palma del martirio, son de gran mérito artístico y los únicos restos del templo antiguo construido por el mismo orden que el de san Dionisio de Paris, y que contaba muy pocos superiores en España[9].

EL ESTILO LATINO-BIZANTINO

1857 Manuel de Assas

El pueblo godo fue el único que entre los bárbaros invasores del Imperio se mostró favorable á la cultura de este y se inclinó desde luego á adoptarla, habiendo ya Ataulfo (sucesor de Alarico y luego esposo de la hermosa Galia Placidia, hija de Teodosio el Magno y hermana del emperador Honorio) concebido el proyecto de protejer la civilizacion romana con las fuerzas y el valor de sus pugnaces subditos, poniendo bajo su patrocinio las artes y demás conocimientos de los vencidos imperiales [...]

Los godos, durante el tiempo que permanecieron en Italia (desde 493 á 553), debieron desarrollar ampliamente en la arquitectura el estilo *latino* por ellos adoptado; puesto que así lo hacen entender las novedades arquitectónicas que se encuentran en la forma de las basas, de las impostas mediantes entre las columnas y arcos, y la distribución y ejecucion de los follajes en los edificios erigidos por Teodorico, segun se ve en la fachada del convento franciscano de Ravena que se cree haber sido un palacio de este príncipe, y en San Apolinar de la misma ciudad. En estos ejemplares los capiteles no conservan de la antigüedad greco-romana mas que las proporciones y figura de los tambores del corintio y del compuesto, y la disposicion subiente de sus follajes: su distribucion y ejecucion son harto distintas de las de estos, y además algunas impostas son pirámides truncadas inversas [...]

No sabemos si durante esta primitiva época de dominación goda en la península ibérica continuó usándose entre nosotros el *estilo latino* en toda su pureza; pero podemos asegurar que, antes de finalizar la monarquia visigoda á principios del siglo VIII, se habian mezclado con él algunas prácticas del

bizantino. Hé aquí lo que según creemos pudo ser causa de esta innovacion, digna, bajo muchos aspectos, de que en ella se paren mientes.

Atanagildo, disputando el cetro á Agila (hácia 554) trajo en su auxilio, del otro lado del Estrecho de Gibraltar, algunas tropas de las que el emperador Justiniano tenia en el Africa (desde cuando sus ejércitos, acaudillados por Belisario, habian destruido (en 552) el establecimiento fundado por los vándalos que allá fueron de España, y hecho prisionero á su rey Gelimer. Conseguido el triunfo de Atanagildo por medio de tales auxiliares, estos, no queriendo salir de la Península, se fortificaron en la provincia de Cartagena, en donde con vario suceso se sostuvieron haciendo correrias por las tierras circunvecinas, hasta que Leovigildo se hizo único dueño de toda España, sujetando la Galicia hasta el punto de terminar la dominacion de los suevos, y tomando á los bizantinos las ciudades de Granada, Málaga, Medinasidonia, Córdoba y otras, obligándolos por consiguiente á replegarse á sus fortalezas de la costa (por los años de 570 á 580). Estos advenedizos, habiéndose incomunicado con sus débiles emperadores de Constantinopla, no pudieron pedirles socorros, y fueron, por tanto, mezclándose paulatinamente con los demás habitantes del país hasta llegar á confundirse con ellos. Las relaciones de los godos con los hijos y dominadores de Bizancio, que, sin necesidad de otro ningun dato que la sucinta narración acabada de hacer, se conoce fueron harto íntimas con los de la otra parte del Mediterráneo, y frecuentes con los venidos acá; y además el haber estos ocupado diferentes pueblos de España durante algun tiempo, era natural que difundieran por nuestra patria algunas de las ideas arquitectónicas, cuando menos de ornamentacion, dominantes en el Imperio de Oriente. Asi es que se encuentran los ornatos bizantinos en varios fragmentos esparcidos por la ciudad de Toledo, corte visigoda desde el principio del reinado de Atanagildo (555); en un pavimento

de mosaico hallado en Mallorca á últimos de enero de 1833 en el cual se ven los nombres de ADAM y EVA sobre las figuras de estos progenitores del género humano; en otros pavimentos también de mosaico de un edificio descubierto el año de 1777 en las ruinas del Puig en Murviedro; en otros de la antigua Uxama junto á Osma; en otros hallados en la villa de Comunion provincia de Alava el año 1794; en otro descubierto en Mérida en Noviembre de 1834 por D. Mariano Albo á la sazon coronel de infanteria, ingeniero militar y gobernador de la misma; y finalmente otros encontrados hace pocos meses en el sitio llamado Arnal cerca de Leira, en Portugal.

La planta general de las iglesias parece que continuó siendo la de las basílicas de estilo latino, indicándolo así las de los pavimentos de Mallorca y de Leiria ya citadas, y las ruinas de una iglesia de Cabeza del griego que, con algun fundamento, se supone erigida en la época visigoda.

Los capiteles fueron á veces una degeneracion de los greco-romanos, como hemos dicho haberlo sido algunos del estilo bizantino, y según se ve por los que subsisten en Toledo, de los cuales presentamos como muestra los seis que se hallan en la página 292. A veces pudieron tambien usarse los de pirámide truncada inversa.

Por lo ya dicho se ve que así como en los primeros tiempos de la época constituida por los siglos IV, V, VI y VII se usó en España el *estilo latino* puro; en un segundo periodo (cuyo principio no nos atrevemos á señalar ni aun á decir si precedió ó siguió á la venida de los bárbaros) se mezcló con el *estilo bizantino*, uniéndose al sistema arquitectónico de aquel y aun acaso á su decoración los detalles de ornamentación de este.

Esta nueva fase del arte, que no sin razón podría llamarse estilo *latino-bizantino*, es en la época de los cuatro siglos de que tratamos, exclusivamente peculiar de nuestra Península, y puede caracterizarse, aunque algo vagamente, de este modo:

1. Las formas generales de los edificios, que constituyen lo principal del sistema arquitectónico, fueron como en el *estilo latino*.
2. Los ornatos se copiaron del *bizantino* y, acaso también á veces, del mismo *latino*[10].

TORREÓN DE LA CAVA

1845 José Amador de los Ríos

No muy distante de la *Basílica* —de Santa Leocadia— y en la orilla oriental del rio se contempla un torreon, despedazado en parte por las injurias de los siglos, el cual es conocido con el peregrino nombre de *Los baños de la Cava*. No sabemos ni es fácil averiguar las causas que han dado pábulo á esta tradicion tan vaga, como infundada, ni es posible hallar entre el torreon mencionado y unos baños la relación mas leve. Solamente después de oir á algunas personas ancianas de Toledo, se averigua que por suponerse que el rey don Rodrigo, el amante desgraciado de la hija del conde D. Julian, tuvo su palacio frente á esta torre, en lo que ha sido convento de san Agustín hasta nuestros días, debió tener la Cava sus *baños* allí, para que pudiera el rey solazarse en contemplarla desde lo alto de uno de los miradores del indicado palacio. Bien conocerán nuestros lectores que esta tradicion carece de verosimilitud absolutamente. Pero el hecho es que la torre de que hablamos lleva el nombre de *Baños de la Cava*, siendo muy probable que se llame de este modo mientras exista una sola piedra de aquella fábrica.

El torreon de que hablamos, sin embargo, examinada su situación y en vista de los grandes trozos de argamasa que se encuentran en el rio en su dirección horizontal no puede ni debe haber sido mas que uno de los estribos del antiguo puente, como se deduce de la inscripcion que existe en el de San Martin, algunos pasos distante de este sitio. Este fué, pues, el puente destruido en la innundacion de 1203, *cuyas ruinas se veian en el álveo del próximo declive*. El carácter de este torreón no deja tampoco duda de lo que dejamos dicho. En su frente oriental se vé el arco de entrada, y en la columna de la

izquierda una inscripcion árabe, que, como otras que existen en el patio de la *Basílica* de santa Leocadia, no ponemos aquí por verse tan maltratada que apenas conserva una palabra todos sus caracteres. Hemos leído en algún autor que esta leyenda es apócrifa, y como no sabemos su contenido nos es de todo punto imposible el dar nuestro parecer sobre este punto. Los *baños de la Cava* ocupan una situacion estremadamente pintoresca[11].

1857 Manuel de Assas

No lejos del puente de San Martín, algo mas abajo que este, subsiste á la orilla del rio en Toledo un antiguo torreón de ladrillo, cuya copia acompaña los presentes renglones, y que equivocadamente denomina el vulgo *los baños de la Cava*.

Cuéntase que D. Rodrigo, último rey de los godos, teniendo su palacio en la altura inmediata á estos supuestos baños, vio bañándose en ellos á Florinda, hermosa doncella, hija del conde don Julian; y que locamente enamorado de ella desde entonces, no descansó hasta que llegó á saciar su abominable pasion. Añádese que á consecuencia de sentirse agraviado el padre de la estuprada joven, trató con los mahometanos del otro lado del Estrecho de Gibraltar, abriéndoles la puerta de la Península que pronto fue por ellos conquistada.

No es nuestro propósito el discutir en este breve artículo sobre si es ó no cierto el suceso narrado; ni si en caso de serlo, las circunstancias lo son, ni si los reyes godos tuvieron ó no un palacio en donde hoy quedan escasísimas ruinas del convento de San Agustín; cúmplenos solo recordar que la construcción denominada *Baños de la Cava*, (porque se dio el nombre de *Cava* á Florinda), no es otra cosa que una torre de defensa de la extremidad ó cabeza de un puente arruinado por la crecida del rio Tajo en el año de 1203, según lo manifiestan

una inscripción, del puente de San Martín, y las pilas y otros restos del primero que deja ver el rio en las aguas bajas.

Hay en esta torre una inscripcion arábiga que se dice ser apócrifa, y que se halla ya casi enteramente borrada, y unos fragmentos de ornamentacion ejecutados en piedra y embutidos entre la construcción de ladrillo que constituye la de toda la fábrica, fragmentos que creemos haber pertenecido a algun edificio erigido en tiempo de los godos, y que por lo mismo son de un inmenso interés, atendida la circunstancia de tenerse hoy pocos datos para el estudio de la arquitectura de aquella época en España[12].

1868 J. R.

Entre los muchos monumentos y restos de otros que aun existen en la imperial Toledo, como testimonio de su pasada grandeza y como recuerdos de hechos memorables, cuéntase el de los *baños de la Cava*, cuyo grabado damos en el presente número. Los baños no son tales baños, al menos por lo que se ve, sino un torreon vetusto, y en parte arruinado, que lleva el nombre con que la tradicion lo conoce. Dice la tradición que el rey Rodrigo tuvo su palacio frente al torreon, y que en el recinto de este se hallaban los baños de la famosa Cava, la hija del conde don Julian, á quien el desgraciado rey contemplaba desnuda desde los miradores del referido palacio cuando esta iba á solazarse en el agua.

Hay quien se inclina á creer que el torreon no debe haber sido mas que uno de los estribos del antiguo puente destruido en la inundacion de 1203, cuyas ruinas se ven en el álveo del próximo declive; sea de esto lo que quiera, es lo cierto que ocupa una situación por estremo pintoresca[13].

PINTURA DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS

1862 Anónimo

El Palacio del Congreso de los Diputados es indudablemente una de las joyas arquitectónicas de la córte de España, pero las bellezas artísticas que encierra le levantan á la consideración de verdadero y notabilísimo monumento. Simbolizando la época moderna, encierra el recuerdo de las glorias parlamentarias y liberales del pais, á que debe la nación su cumplido apogeo y desarrollo: no debe, pues, estrañarse, que haya merecido de las Córtes españolas la protección necesaria para obtener de las bellas artes la ornamentacion que pudieran prestarle sus distinguidos cultivadores.

Cumple, pues, á *El Museo Universal*, que tanto se interesa por la honra del pais, por el enaltecimiento de las bellas artes y por la consideración que se merecen los que á su cultivo se dedican, dar á conocer á sus lectores los detalles de tan magnífico edificio. La pintura, como puede suponerse, toma en este grandioso palacio una parte muy principal, y por lo mismo creemos se verá con gusto uno de los cuadros que representa la época goda, reproducido en el adjunto grabado, y debido al acreditado pincel de don Carlos Rivera, que ha pintado el techo del salon de sesiones. Su asunto es el siguiente:

Sentado en el centro de la composición San Isidoro, tiene en la mano izquierda el báculo pastoral, en los hombros el palio, insignia propia de la dignidad metropolitana, y en la cabeza el nimbo de los justos. Con la diestra coge una parte del cetro que le presenta su ínclito sobrino Flavio Recaredo, que puesto de pie á la derecha del esclarecido prelado representante de la Iglesia, comparte con esta el poder temporal.

Leovigildo, que reformó el código Euriciano, creó los oficios palatinos y borró las leyes supérfluas, dictando otras mas acomodadas al espíritu del siglo VI, aparece en segundo término con un casco en el que, por cimera, campea un monstruo caprichoso. Poniendo este rey la siniestra mano en el hombro de su virtuoso hijo, intenta apartarle de la compañía de San Isidoro, para que no siga los acertados consejos de este insigne varon, que, á otras muchas circunstancias para ocupar dignamente el privilegiado puesto que en este cuadro le ha dado el artista, reune la de haber presidido con posterioridad á la muerte de Recaredo el concilio Toledano IV (ó sea II despues de la dichosa conversión de aquel glorioso príncipe), celebrado en el año 671 de la Era Hispánica ó de César (633 de J. C.).

A la derecha del referido grupo se ven los reyes Eurico y Alarico, que dieron los primeros códigos de la época goda, llamados por sus respectivos nombres Euriciano y Alariciano. Un sago ó túnica de pieles cubre á cada uno de estos monarcas.

A la izquierda de San Isidoro, como autores del Fuero Juzgo, están los reyes Sisenando, Recesvintho y Égica: el primero, de pie y armado, ostenta en el casco la diadema; y los segundos, sentados en primer término y vestidos con ropajes costosos, examinan atentamente el código que promulgaron.

Sancho Garcés, tercer conde soberano de Castilla y Alfonso VII, rey de Castilla y de Leon, con armadura de su tiempo aquel y con manto y diadema este, completan la composición. Un templo de arquitectura latina ampara á los reyes que vivieron en el gremio de la Iglesia Católica, y el fondo que corresponde á la parte que ocupan los primitivos monarcas godos, representa el país de donde procedieron.

Delante del templo se estiende una pradera florida, en la que están los Católicos sucesores de Recaredo, pisando los arrianos un suelo en estremo árido[14].

TESORO DE GUARRAZAR

1862 J. Puiggari

El vendedor le manifestó que trabajando en un terreno del término de su pueblo y sitio de la fuente de *Guarrazar*, á poco de la superficie se la habia encontrado, invitándole al mismo tiempo á ir con él á aquel paraje. El francés reflexionó muy cuerdamente que una cosa de tales circunstancias no debia estar allí aislada, y pasó inmediatamente al sitio designado con el vendedor y emprendió desde luego con un palo á reconocer la tierra. Su conductor le propuso que él iria á buscar una azada, y mientras volvia logró el francés descubrir una caja, al parecer de plata, de figura de urna y de cerca de media vara de largo, la que oxidada enteramente, según él ha manifestado, se deshizo toda al ponerse en contacto con la atmósfera. Este descubrimiento le reveló que debía emprender sus escavaciones en mayor escala, y decidido á ello, cuando el vendedor del pedazo de cadena volvió con la azada, le dijo que estaba convencido de la procedencia del objeto de su venta, y le entregó en el acto la cantidad ofrecida, informándose al mismo tiempo de quién era el dueño de aquel terreno, y siéndolo un vecino de esta ciudad, tan luego como regresó hizo las diligencias necesarias para su compra, la cual efectuó en triple cantidad de la que en concepto del poseedor valia, pretestando construir allí una huerta de recreo.

Dueño ya de la tierra, emprendió las escavaciones con toda constancia, lo que no llamó la atencion de nadie pues era pública su aficion como anticuario á buscar los restos de edificios que en tiempo de los romanos, de los godos, y de los sarracenos, existieron en estas inmediaciones. Sus trabajos dieron como resultado encontrar un pavimento de piedra lleno de sepulcros de la misma materia, de los cuales se cree con fundamento deben

haber sido estraidas las coronas compradas en Francia para el museo de Cluny; porque si aquellas tumbas habian encerrado como es muy probable los restos de reyes y príncipes godos, las coronas aunque se les sepultase pueden haber resistido allí el rigor de tantos siglos por la pura y buena ley del metal de que se componen. Nadie sin embargo en esta sabia cosa alguna de tan precioso hallazgo, ni en la actualidad persona ninguna puede asegurar que el francés descubrió bajo aquellas losas funerarias.

¿Era la carta verdadera? ¿podia creerse en estas historias de tesoros y franceses tan manoseados hace tiempo admitiéndose en un lugar oscuro tumbas de reyes, y de reyes godos, sin que nada de ello hubieran traslucido la historia ni la sagacidad de los arqueólogos españoles? ¿Era verosímil que en uno ó mas sepulcros existiesen coronas de oro y pedrería de gran valor, contra lo que la razon dicta y lo que las mismas costumbres de los antiguos conocidos enseñan? Y despues de tantos siglos, cuando ni siquiera un edificio permanece de la verdadera época visigoda, cuando ni un fragmento, ni un vestigio, ni el menor indicio de las artes suntuarias de aquella época ha logrado sobrevivir á su memoria, prescindiendo de la numismática, que en verdad no les favorece, ¿podian sin una sonrisa de incredulidad admitirse esas riquezas y coronas revueltas en el polvo de los cadáveres?

Fíjese desde luego la atención sobre lo increible de que un labriego cavando arrancase un pedazo de cadena que debia estar adherida á las coronas, sin advertir esas coronas, ni la caja en que se dicen encerradas, cuando precisamente la vista de la cadena debió estimularle á buscar mas. ¿No lo hizo luego su compañero, sin gran trabajo por cierto, pues le bastó un palo en el breve rato que el labriego fue por la azada? Estraño es asimismo que la urna ó caja de plata se deshiciese al contacto de la atmósfera sin dejar el menor trozo, que en su evidente vetustez hubiera sido siempre gran argumento de verdad. ¿Y que se hicieron de los pavimentos y las tumbas de piedra desenterradas por el francés? […] Yo creo que para justificar el hecho así como el

profesor francés quiso asegurarse de la legitimidad de la cadena, debiera haberse asegurado la de las coronas levantando vistas, planos y cortes de la localidad bastantes á producir una evidencia moral indispensable en negocio de tal monta[15].

1862 Antonio Martín Gamero

Ejemplo doloroso de esta enseñanza —la casualidad suple á veces nuestra desidia, y pone en manos de los hombres grandes tesoros, de que ellos no siempre saben hacer buen uso— nos ofrece el célebre *condesijo* ó depósito de alhajas hallado á la ventura por unos afortunados labriegos en las tituladas *Huertas de Guarrazar*, término de Guadamur, á dos leguas al occidente de Toledo, durante el otoño de 1858. La extraordinaria fama que este descubrimiento ha alcanzado en el mundo científico, el subido valor de la riqueza que le compone y el paradero que llegó á tener una buena parte del mismo, con el interés que despertó el resto en las personas ilustradas del país, muévennos á consagrarle aquí nuestra atención por fin del capítulo, aunque alarguemos algún tanto sus ya crecidas dimensiones. Los que saben el estrecho enlace que se ha querido establecer entre el tesoro referido y la historia de los templos góticos toledanos, y los que sin ir tan adelante en sus suposiciones, ven en él la representación gráfica de la cultura, del estado de las artes y hasta de los sentimientos religiosos que predominaron en la corte de Wamba, no nos perdonarian ciertamente que guardáramos silencio sobre una materia que directa ó indirectamente se roza con el asunto confiado á nuestra pluma, bien que dejen de exigirnos la tratemos en el terreno artístico, reservado á otras capacidades y no acomodado á la índole de nuestro trabajo.

Empecemos, pues, el que se nos puede reclamar únicamente, anunciando desde luego no hallarse muy claras todavía,

á pesar del empeño que en ello se ha tenido, las circunstancias de hallazgo tan asombroso; y de aquí, en nuestro concepto, procede el ningun resultado que hasta ahora han dado ciertas gestiones diplomáticas, que se dice estar entabladas por el Gobierno de S. M. cerca de el del emperador de los franceses, en reclamacion de los objetos comprados por este y depositados en el famoso *Hotel Cluny* ó Museo de las Termas.

La verdad, tal como nosotros hemos podido adquirirla, oyendo á personas interesadas y después de reunir y pesar en desapasionada crítica diferentes datos, es que la casualidad, como decíamos antes, puso á los descubridores en posesion del tesoro enunciado, precisamente en una tierra que á la sazon pertenecia en pleno dominio á D. Márcos Hernandez, vecino de esta ciudad, sin cuya noticia se hicieron las exploraciones sucesivas. D. Adolfo Hereouhart, profesor de francés en el Colegio de Infantería, á quien parece se hubieron aquellos de confiar, por la amistad que con él les ligaba, comprendiendo era forzoso legitimar la adquisicion hecha en terreno ageno, ó esperanzado de lograr otras mayores con una investigacion más detenida *sur le champe*, acudió al propietario, que se hallaba ignorante de todo, y le propuso la compra de la finca, la cual realizó el 15 de Octubre del citado año 1858. Ya con esta garantía se enageraron públicamente diversos objetos, unas veces por el Herouhart, otras por los vecinos de Guadamur, á los plateros de Toledo, que sin duda los echaron al crisol, cuidándose más de la sórdida ganancia que pudieran sacar de ellos que del provecho de la historia y de las ciencias. Salváronse con todo de esta desgracia algunos muy importantes, varios de los cuales, caidos en manos del inteligente diamantista D. José Navarro, fueron á parar en aquel año ó principios del siguiente á Francia, y últimamente otros se regalaron á S. M. la reina de España en 19 y 22 de Mayo de 1861[16].

1874 Juan de Dios de la Rada y Delgado

Réstanos solo examinar si la corona de Suinthila así como la de Recesvinto ciñeron las sienes de estos reyes; disquisicion en la cual no vacilamos en dar nuestro parecer afirmativo, pues el tamaño de ellas, sobre todo en la de Suinthila, corresponde al de una cabeza humana, y las dos visagras que permiten abrirla parecen indicar que caian á los dos lados de la cabeza, y que desde ellas bajaban algunos adornos casi hasta los hombros, como se observa en varias moneadas bizantinas. La forma del ceño ó aro bien claro está revelando que eran copias las coronas de los godos de las de aquellos emperadores, observándose entre unas y otras notabilísima semejanza. En las monedas de los emperadores, que hemos citado en este estudio, llevan las coronas en toda la circunferencia largos pendientes, que caen sobre la frente hasta encima de las cejas, y esto es lo que se observa en las coronas de Guarrazar. Acaso se diga que en las de Suinthila y Recaredo los pendientes, extremadamente prolongados con las letras, debían cubrir los ojos; pero á esto puede contestarse que las letras acaso se colocarian cuando la corona, después de haver servido en la cabeza del rey, pasó ya como exvoto ó como ofrenda á ser colgada en el templo; ó bien, que si fue la que sirvió para su consagracion en la capital toledana, ó en alguna solemne festividad, teniendo ya puestas las letras y siendo desde luego el pensamiento del rey quedase en el templo la corona, pudieron separarse los colgantes á los lados á manera de pabellones sobre la frente del monarca, lo cual en verdad no produciria un adorno extraño.

Pero es mas: la comparacion entre estas coronas y las bizantinas, de las que indudablemente fueron copia, nos sugiere otra idea que no hemos visto hasta ahora enunciada, y que viene á corroborar nuestra opinion. Las coronas de aquellos emperadores llevan en el centro una cruz que se sujetaría al aro por medio de tiras de oro; ahora bien: las cruces pendientes de

las coronas ofrecidas por los reyes godos, ¿no pudieron ser las que estuviesen surmontándolas mientras ceñian la cabeza del monarca, y que despues al convertirse las coronas en ofrendas, se colocasen debajo de ellas, bien obedeciendo á la imperiosa ley de la simetría, bien por el pidadoso pensamiento de coronar la cruz?

No presumimos de haber acertado en esta conjetura; la exponemos sencillamente por si pudiera encontrar confirmacion en investigaciones sucesivas. Pero de cualquier modo creemos, por las razones expuestas, que la corona de Suinthila debió ceñir las sienes del monarca, ya constantemente ántes de ser ofrecida, ya en el acto de su consagracion, ya en alguna otra solemne festividad, quedando como recuerdo de su piadoso celo en la iglesia de Santa María; y cobra mayor fuerza nuestra creencia, cuando encontramos á otros príncipes, segun en los párrafos anteriores hemos expuesto, ofreciendo sus mismas coronas á los templos de su mayor devocion [...]

Las demás coronas, ofrecidas tanto por el abad Teodosio como por Lucetius, y las que tenían forma de red son también exvotos hechos á imitacion de la ofrenda régia, si bien, y acaso por respeto y consideracion al monarca, se labraron mucho más pequeñas y ménos ricas, aunque procurando imitar la real ofrenda hasta en sus menores accidentes. No creemos, por lo tanto, que estas adornasen las sienes de los magnates godos.

El templo á cuyo tesoro pertenecian todas estas alhajas, ocultas en el seno de la tierra á la invasión sarracena, creemos sería el de Santa María de Sorbaces, que se lee en una de las cruces pendientes de Cluny, nombre que acaso proceda del origen que Mr. Lasteyrie conjetura.

Acerca de este particular, solo añadiremos que por la comisión del gobierno fué descubierto en el llano de Guarrazar el arranque de los muros de aquella iglesia en una gran extension; descubrimiento que parece perfectamente copiado en la Memoria á que ya nos hemos referido del Sr. Amador

de los Rios. No somos, por lo tanto, partidarios de los que han creido que estas alhajas pertenecian al tesoro de la catedral toledana, sino al de otra iglesia situada no léjos de Toledo, bajo la advocación de la Madre de Dios[17].

NOTAS

1. "Bamba ó Wamba", en *Diccionario histórico o Biografía universal compendiada*, II, Barcelona, 1830, pp. 254-255.
2. N. Segovia, "Un viaje a Segovia", en *Revista de Madrid*, V (1843), pp. 197-200.
3. J. del Peral, "Viaje a Toledo", en *El Laberinto*, 13 (1844), p. 171.
4. J. Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca ó descripcion de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, pp. 66-68.
5. Estos retratos de reyes están por lo general muy bien ejecutados y recuerdan un tanto la escuela purista de la Edad Media; pero el hallarse entre ellos los monarcas de la casa de Austria hasta Felipe III es una prueba infalible de que la serie se continuó bajo el reinado de este último.
6. P. de Madrazo, *Sevilla y Cádiz. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1884, pp. 639-641.
7. A., "La reina Egilona", en *El siglo pintoresco*, 6 (1846), pp. 127-128 y 129-130.
8. J. Caveda y Nava, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848, pp. 62-64.
9. F. García Somolinos, "Sepulcro de los Reyes Godos Chindasvinto y su muger Recisverga", en *Semanario Pintoresco Español*, 35 (1849), pp. 275-276.
10. M. de Assas, "Monumentos cristianos de los siglos IV, V, VI y VII", en *Semanario Pintoresco Español*, 37 (1857), pp. 289-292.
11. J. Amador de los Ríos, *Toledo pintoresca, ó descripcion de sus más célebres monumentos*, Madrid, 1845, p. 285.
12. M. de Assas, "Torreón llamado los baños de la Cava", en *Semanario Pintoresco Español*, 35 (1857), p. 276.
13. J. R., "Los baños de la Cava", en *El Museo Universal*, 29 (1868), p. 230 y grabado p. 228.
14. Anónimo, "Pintura del Congreso de los Diputados", en *El Museo Universal*, 21 (1862), p. 167 y grabado p. 165.
15. J. Puiggari, "Trascendencia de la historia y de la arqueología, é interés de los monumentos, con algunas observaciones críticas sobre las coronas de Guarrazar (1)", en *El Museo Universal*, 6 (1862), p. 46.
16. A. Martín Gamero, *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y monumentos*, Toledo, 1862, pp. 409-410.
17. J. de D. de la Rada y Delgado, "Coronas de Guarrazar que se conservan en la Armería Real de Madrid", en *Museo Español de Antigüedades*.III, Madrid, 1874, pp. 131-132.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

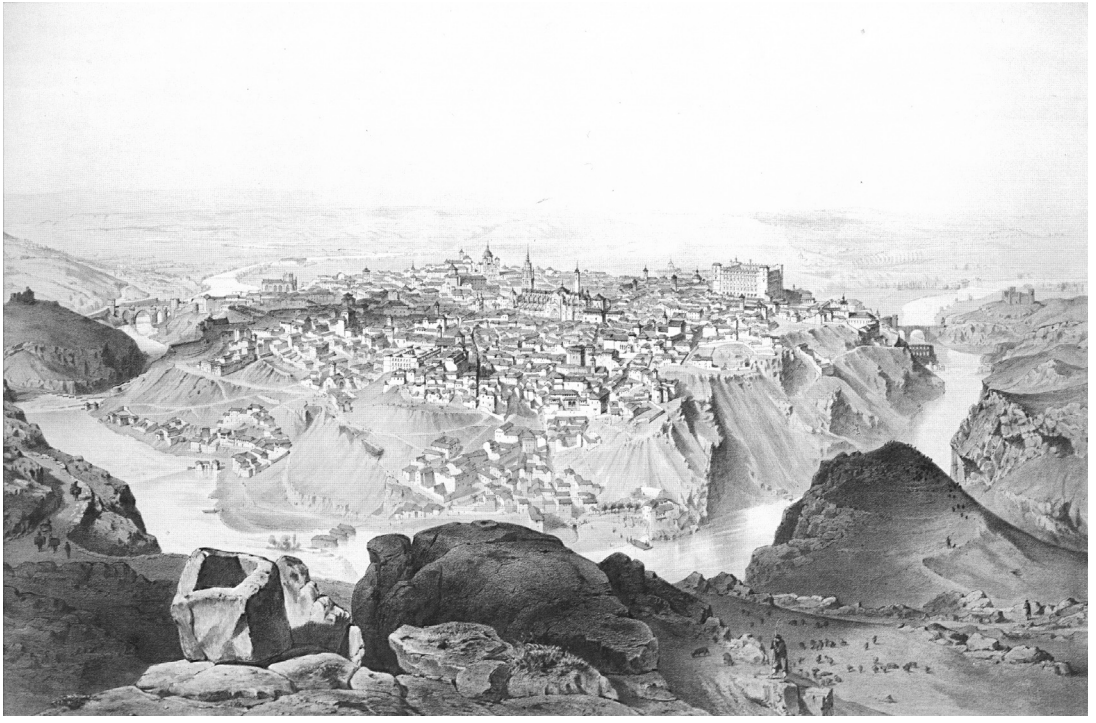
Acosta, rey 84, 103
Agila, rey 86, 96, 99, 103, 105, 106, 156
Agrimundo 43, 45
Alaminos, Juan de, grabador 63, 72
Alarico II, rey 96
Alarico, rey 79, 86, 92, 94, 103, 105, 155, 163
Albo, Mariano, coronel 157
Alfonso III 96, 105
Alfonso VI 38, 89
Alfonso VII 89, 94, 163
Alfonso VIII 89
Alfonso X 33, 63, 64, 72, 74, 78, 107
Alfonso XI 55, 57, 78, 107
Allué y Morer, Fernando 113, 129
Álvarez, Aníbal 26
Alverá, actor 43
Amador de los Ríos, José 21, 31, 34, 38, 39, 48, 68, 70, 105, 116, 118, 130, 143, 159, 170
Amalarico, rey 90, 92, 96, 105, 106
Anquetil, historiador 90, 104
Antonio, santo 19, 20, 66
Aranda Delgado, Francisco, escenógrafo 125, 126, 127, 132
Argensola, Leonardo de 113
Arias, Antonio, pintor 85
Arjona, señor, actor 52
Arnal 157
Asenjo, Salustiano, pintor 116, 130
Aspa, puerto 80
Assas y Ereño, Manuel de 11, 25, 26, 67, 118, 130, 155, 160, 170
Austria, María Teresa de 83
Atanagildo, rey 26, 96, 105, 150, 151, 156
Atanarico, rey 79, 82, 91, 92, 102, 104
Ataúlfo, rey 12, 31, 49, 79, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 98, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 155
Ávila, Hernando de 97, 101
Aznar García, Francisco, pintor 18, 98, 99
Bada, reina 24, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47
Baena 48
Bahamonde y de Lanz, José 93, 94, 105
Baixeras, Dionisio, pintor 32, 35, 36, 37, 68
Baños 37, 151
Baroja, Pío 109
Barroeta y Anquisolea, Juan de, pintor 98, 99
Béjar Novella, pintor 66
Ben-Hagatin, astrólogo 127
Benito, santo 63
Bermudo II 96
Bernardo II el Gotoso 95
Bertaut, François, viajero 83, 102
Besalú 32
Blasco Pérez, Antonio, pintor 122
Blondeau 89
Borgoña, Ramón de, duque 74
Brandi, Mariano, grabador 91, 92, 104
Bretón de los Herreros, Manuel 54, 55, 56, 57, 71
Brull Vinyoles, Juan, pintor 65, 72
Cabeza del griego 157
Calderón, Pedro 52
Calvo, José, actor 43
Camilo, Francisco, pintor 85
Cano, Alonso, pintor 83
Cantimpalos 74
Carducho, Vicente, pintor 86, 103
Carlos III 88, 89, 91, 104
Carlos V 83, 85
Cartagena, Alonso de 80, 81, 82, 102
Carvajales, hermanos 53, 54
Casado del Alisal, Antonio, pintor 54
Castello, Félix, pintor 85, 86
Castor de Gaunedo, Nicolás 95, 105
Castro, Felipe de, escultor 88
Caveda y Nava, José 67, 150, 170
Cean Bermudez 150, 151
Ceuta 128

Chindasvinto, rey 76, 77, 84, 89, 98, 102, 105, 114, 144, 146, 151, 153, 170
Chintila, rey 33, 105
Cid Campeador 13, 74
Claudio, duque 43, 45, 46
Compostela 73, 102
Cortés, Ramón, pintor 100, 106
Covadonga 25, 95, 99, 100, 149
Delacroix, Eugène, pintor 131
Díaz de Castañeda, Pedro 56
Díez, Matilde, actriz 43, 52
Dionis, don 78, 101
Duero, río 63
Égica, rey 33, 76, 77, 84, 88, 94, 106, 163
Egilona, reina 69, 114, 147, 148, 149, 170
El Escorial 77
Emerberga, nodriza 44
Enrique de Trastámara 102
Enrique IV 74, 75, 81, 100, 102
Ervigio (Germano), 58
Ervigio, conde 65
Ervigio, rey 84, 100, 106
Escosura, Patricio de la 30, 52, 70, 129
Esquivel, Antonio María, pintor 49, 53
Eugenio, santo 32
Eurico, rey 31, 86, 92, 94, 96, 100, 103, 105, 106, 163
Eutropio, abad 24
Favila 85, 88, 96
Felipe II, 19, 74, 83, 85, 103, 145
Felipe III 84, 85, 103, 144, 170
Felipe IV 52, 84, 85
Felipe V 87, 89
Fer, Nicolás, de, geógrafo 89
Fernán González, conde 74
Fernández Guerra, Aureliano 32
Fernández, Francisco, pintor 85
Fernando III, santo 19, 20
Fernando IV 54, 56, 57
Fernando VII 60, 67
Ferrant, Luis, pintor 24
Florinda (La Cava) 7, 11, 13, 14, 49, 53, 68, 70, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 128, 129, 130, 131, 133, 142, 159, 160, 161
Foulquier, grabador 124
Fructuoso, abad 153
Fruela 101
Gala Placidia 87, 88, 155
Gallego, Nicasio 43
García de Quevedo, Heriberto 28, 29, 67
García Somolinos, Francisco 153, 170
García, Eduardo, pintor 100
García, monje 75, 77
Garcilaso de la Vega 110, 113
Garnelo Fillol, Isidoro, pintor 66
Gaspar y Roig, editor 61
Gelimer, rey 156
Gesaleico, rey 100, 105
Gibraltar, Estrecho 156, 160
Giferrer, Pere 29
Gil y Zárate, Antonio 121, 131
Gisbert, Antonio, pintor 54, 99, 106
Goizueta, crítico 18, 66
Gómez Cros, Antonio, pintor 54
Gómez de Avellaneda, Gertrudis 43, 47, 69, 70
Góngora, Luis 113
Goya, Francisco de 21
Guadalete, batalla 12, 14, 79, 80, 83, 93, 121, 122, 123, 124, 128, 130, 131 147, 148
Guadalquivir, río 48
Guarrazar —Guadamur— 31, 39, 41, 68, 164, 166, 167, 168, 169, 170
Gudila, asistente 130
Guesclin, Bertrand du 102
Gundemaro, rey 98, 105
Guzmán el Bueno 13, 53
Hasan, esclavo 58
Herehouart, Adolfo, profesor 167
Hermenegildo, santo 17, 18, 19, 20, 21, 23, 49, 66, 67, 91, 92, 103
Hernández, Marcos, agricultor 167
Herrera el Mozo, pintor 20
Hilderico, rebelde 138
Hornija 151, 153
Idania la Vieja 58
Ildefonso, santo 32, 68
Inclan, Juan, arquitecto 151
Inés, doña 51, 127
Ingunda 17
Irún 74
Isabel II 12, 14, 53, 54, 95, 97, 105, 111
Isidoro, santo 32, 34, 35, 36, 94, 162, 163
Jaime I 52, 70
Jerez de la Frontera 121
Johnston Pettigrew, James 109, 117, 129
Jordán, Lucas, pintor 19
Juan, arzobispo 33
Juana la Loca 74
Julián, don, conde 53, 117, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 131, 159, 160, 161
Julián, santo 32
Lafuente, Modesto 23, 39, 61, 67, 69, 71, 72, 105

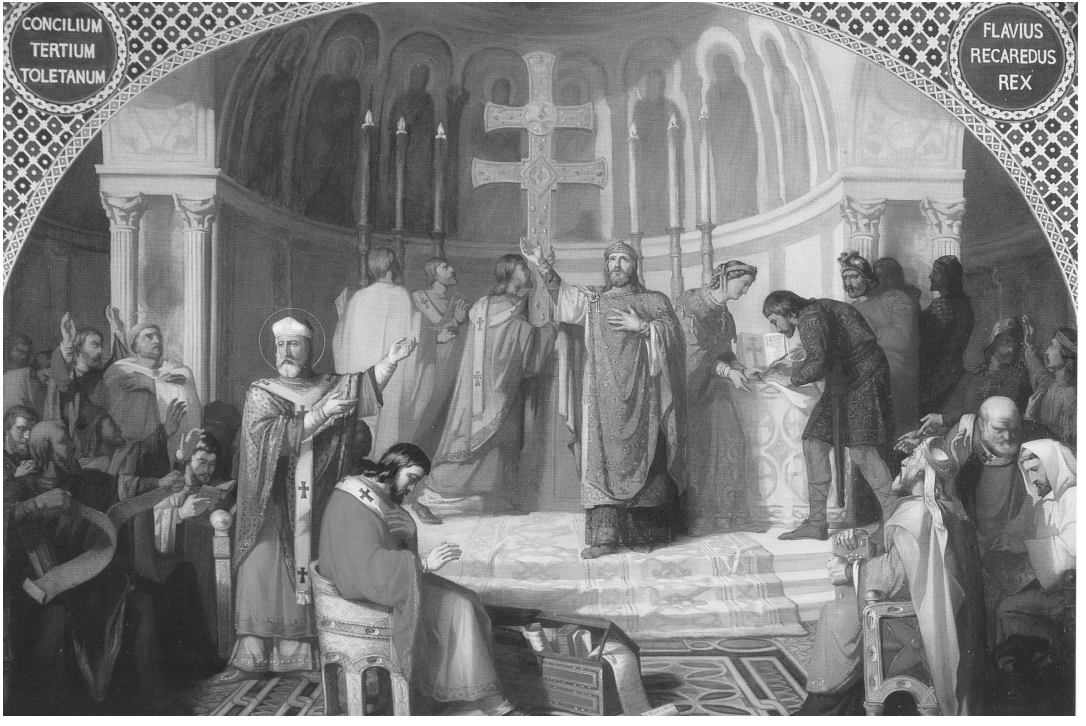
Lamadrid, Teodora, actriz 52
Lara, Pedro de 71
Lasteyrie 169
Latorre, actriz 53
Latorre, Carlos, actor 58
Leandro, santo 22, 24, 34, 40
Leocadia, virgen 35
Leonardo, Jusepe, pintor 85, 86, 103
Leovigildo, rey 17, 19, 20, 21, 22, 23, 38, 41, 79, 82, 89, 91, 92, 94, 98, 99, 105, 109, 156, 163
Lerma 74
Linde, Paulino de la, pintor 124
Liuva, rey 96, 99, 105, 106
Liuva II, rey 99, 105
Llaguno y Amírola, Eugenio 150
Locker, E. H. 110
Lope de Vega 52, 54, 113
López, Andrés, pintor 86
Lorena, Pedro de, duque 74
Lorenzana, cardenal 88, 104
Lozano, Isidoro, pintor 116, 130
Lucetius 169
Lucini, Francisco, escenógrafo 132
Luna, Álvaro de 11, 61, 72
Madrazo, Federico, pintor 24, 124, 131
Madrazo, José de, pintor 14, 26, 97, 106
Madrazo, Pedro 30, 31, 37, 39, 62, 68, 72, 121, 130, 131, 145, 170
Magán, Nicolás 110, 129
Mansilla 71
María de Molina, reina 53, 54
Mariana, Padre 21, 32, 54, 59, 60, 63, 67, 71, 72, 89, 90, 104, 107, 118, 122, 128, 130, 131, 133
Martí y Monsó, José, pintor 24, 25
Martín Gamero, Antonio 34, 35, 68, 166, 170
Martínez Cubells, Salvador, pintor 54
Martínez, Salvador, pintor 123
Martos 56
Mauregato 96
Mausona, arzobispo 40, 45, 46
Medina Sidonia 156
Mejía, Luis 51
Méndez, J. de, litógrafo 21
Mendoza, Francisco de, tratadista 55, 71
Mérida 33, 40, 45, 99, 157
Miramamolín, rey 79
Mitjana de las Doblas, Rafael 27, 28, 67
Monclair, Camille 109
Montañés, Bernardino, pintor 98, 106
Montfort, Benito 90
Montiel 126, 127, 132
Mora, Juan de Dios de 113, 129, 133
Morales Santisteban, José 93, 94, 95, 105
Morales, Ambrosio de 17, 19, 151
Muntadas, Juan Federico, poeta 126
Muñoz Degrain, Antonio, pintor 36, 39, 40, 42, 43, 69
Murviedro 157
Navarro, José, diamantista 167
Núñez del Valle, Pedro, pintor 85
Ochoa, Eugenio de 30, 131
Opas, don 123
Orelia, caballo 124, 128
Osma 157
Overbeck, Friedrich, pintor 99
Palacios, grabador 63
Pampliega 14, 58, 63, 65, 72, 105, 139
Parcerisa, litógrafo 112, 129
Pardo Bazán, Emilia 43, 69
Parro, Sixto Ramón 64, 117
Patiño, Patricio, pintor 100
Paulo, rebelde 62, 82, 138
Pederneira 14, 127
Pedro I 102
Pedro, duque 95
Pelayo, don 11, 74, 75, 81, 85, 88, 95, 95, 101, 105, 106, 113, 120, 131, 149
Peral, Juan del 129, 142, 170
Pereda, Antonio, pintor 86, 103
Pérez, Blas, capitán 127
Pérez Galdós, Benito 109, 111, 129
Pérez de Villaamil, Jenaro, pintor 129
Pizarroso, Antonio, actor 43
Ponz, Antonio 88, 89, 104
Poitou, Eugène, viajero 102, 123, 124, 131
Príncipe, Miguel Agustín 120, 131
Puebla, Dionisio Teófilo, pintor 99
Puiggari, José 32, 170
Quadrado, José María 68, 111, 112, 129
Quirico, obispo 59
Rada y Delgado, Juan de Dios 168, 170
Ramiro de la Viguera 77
Ramiro III 85, 103
Recaredo, rey 12, 13, 14, 17, 21, 22, 23, 24, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 76, 79, 81, 89, 94, 99, 103, 105, 109, 162, 163, 168
Recaredo II, rey 82, 98, 105
Recemiro, rey 105
Recesvinto, rey 31, 35, 36, 37, 41, 42, 46, 58, 64, 65, 76, 77, 84, 89, 92, 94, 106, 137, 163, 168
Recisverga, reina 153, 170

Reigón, Francisco, pintor 116
Reyes Católicos 74, 84, 98, 100, 146
Ribera, Carlos Luis de, pintor 60, 94, 105
Rivas, duque de 7, 21, 48, 51, 70, 120, 129, 131
Rizi, Francisco, pintor 66, 85
Roa 74
Roca de Togores, Mariano 54
Roca y Delgado, Mariano, pintor 98
Rodesinda 58
Rodrigo, rey 11, 13, 14, 49, 53, 75, 79, 80, 81, 82, 84, 88, 90, 93, 96, 98, 105, 106, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 130, 131, 133, 142, 147, 149, 150, 159, 160, 161
Rodríguez de Castro, Hernán 56
Rodríguez Guzmán, Manuel, pintor 100
Rodríguez, señora, actriz 52
Rodríguez, Manuel, grabador 91, 93, 104
Roger de Lauria 13
Romano, monje 125, 132
Romea, Julián, actor 43, 52
Rosmithal, León de 73, 74, 100
Sáez García, Ángel, pintor 100
San Martín de Albelda, monasterio 14, 75,
San Millán de la Cogolla, monasterio 14, 75
Sánchez Blanco, Pedro, pintor 99
Sancho Abarca, rey 77
Sancho Garcés, conde 94, 163
Sancho I 84, 85, 103
Sancho, infante 78
Santa Olalla, valle 133
Sarmiento, padre 87, 89, 103
Sarracino, monje 75, 77
Scévola, crítico 52, 70
Sentenach, Narciso 66, 72
Sicilia, Nicolás 139
Sigerico, rey 79, 82, 88, 100, 102, 105
Sisberto, verdugo 21, 23
Sisebuto, notario 77
Sisebuto, rey 32, 33, 34, 36, 79, 98, 105
Sisegunda, reina 44
Sisenando, rey 33, 35, 36, 76, 79, 89, 94, 96, 98, 105, 106, 163
Suintila, rey 76, 96, 98, 105, 106
Tajo, río 32, 34, 49, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 129, 142, 160
Tamayo de Vargas 113
Tarifa 79
Tarik 79
Téllez-Girón y Belloch, Luis, pintor 62, 72
Tenorio, Diego 51
Tenorio, Juan 51, 70, 132
Teodoredo, rey 96, 105
Teodorico, rey 86, 90, 92, 96, 99, 103, 105, 155
Teodosio, abad 29, 155, 169
Teudis, rey 96, 105
Teudiselo, rey 96
Teudia, noble 128
Tirso de Molina 54
Toledo 14, 21, 23, 24, 25, 32, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 45, 46, 49, 50, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 71, 76, 78, 88, 99, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 126, 129, 131, 138, 142, 152, 156, 157, 159, 160, 161, 166, 167, 170
Torres Oriol, Isidro 100, 107
Tulga, rey 100, 105
Turismundo, rey 105
Ulloa, Gonzalo 51
Unceta y López, Marcelino, pintor 124
Uranis 109
Urbano, venerable 133
Urrabieta, Vicente, grabador 133
Urraca, doña, reina 71, 77
Utrera, Federico 109, 118, 119, 129, 130
Valdecaba, abadía 113
Valderedo, abad 33
Valera, Diego de, cronista 74, 100
Valia, rey 79, 88, 102
Valor, dibujante 43
Van Halen, Francisco de Paula, pintor 52, 53, 61, 62, 70, 72
Van Veterhout, Arnold 89
Vayreda y Vila, Mariano, pintor 36, 37
Vega, Francisco de 21
Velasco, copista 77
Viana, príncipe de 13
Vicente, santo 66
Vigila, escriba 75, 77
Villalta, Diego de, escultor 74, 75
Viseo 80, 127, 128
Wamba, rey 13, 14, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 71, 72, 82, 84, 89, 92, 105, 106, 117, 137, 138, 166, 170
Wells, N. A. 109, 119, 130
Wifredo el Belloso 66
Witerico, rey 96, 97, 105, 106
Witiza, rey 84, 88, 93, 106, 109, 147
Ximeno y Planes, Rafael, grabador 90, 92, 104
Yepes, Antonio de 150, 151
Yllán, don, conde 79
Zorrilla, José 49, 50, 51, 51, 57, 58, 59, 70, 125, 126, 128, 132, 133

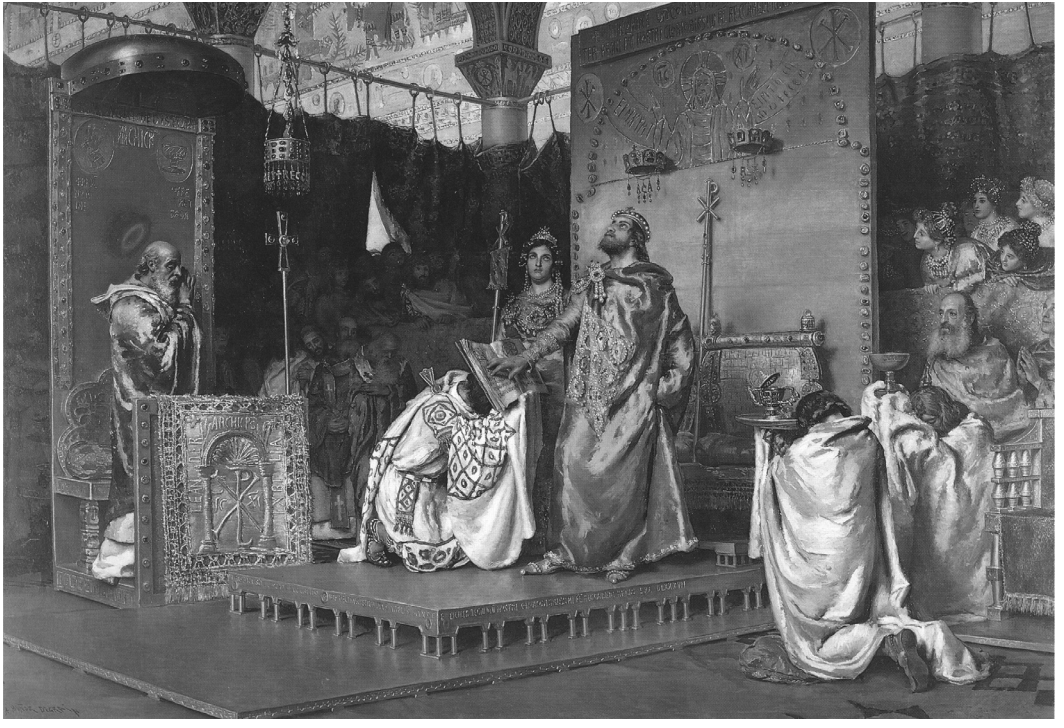
LÁMINAS



VISTA DE TOLEDO DESDE LA PIEDRA DEL REY MORO, GRABADO, *L'ESPAGNE A VOL D'OISEAU,* A. GUESDON, PARÍS, 1854-1856.

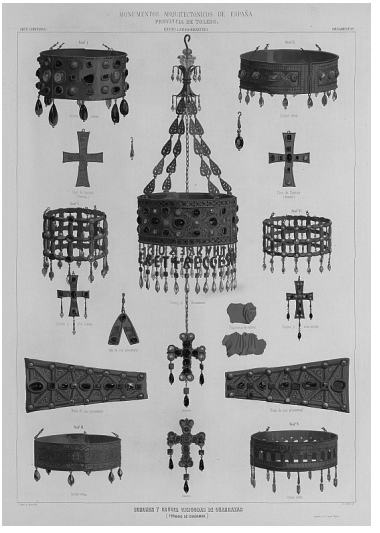


CONCILIO III DE TOLEDO, ÓLEO SOBRE LIENZO, JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ, PALACIO DEL SENADO, MADRID, 1862.



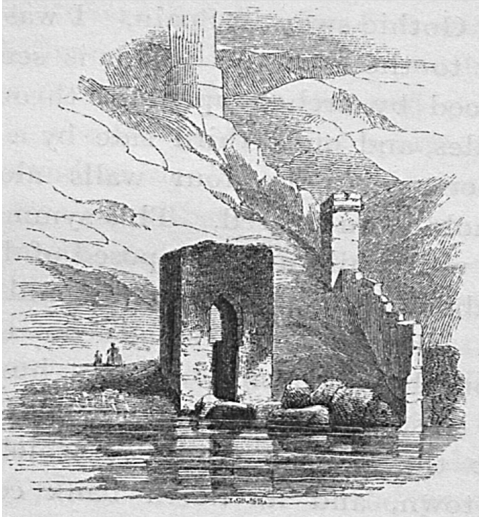
LA CONVERSIÓN DE RECAREDO, ÓLEO SOBRE LIENZO, ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN. PALACIO DEL SENADO, MADRID, 1888.

AMALARICO, GRABADO, *RETRATOS DE LOS REYES DE ESPAÑA DESDE ATANARICO HASTA NUESTRO CATÓLICO MONARCA CARLOS III*, 1782.



CORONAS Y CRUCES VISIGODAS DE GUARRAZAR (TÉRMINO DE GUADAMUR), GRABADO, *MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA. PROVINCIA DE TOLEDO*, 1879.

MUERTE DE SAN HERMENEGILDO, GRABADO, *HISTORIA GENERAL DE ESPAÑA*, I, 1852.

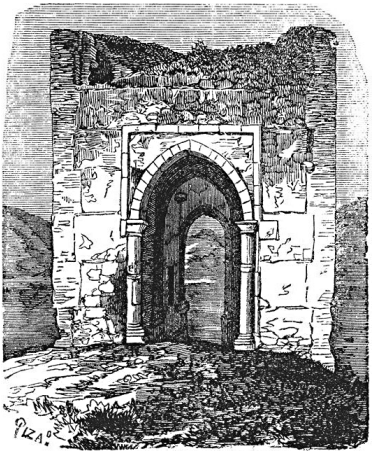


FLORINDA´S BATH, GRABADO, *THE PICTURESQUE ANTIQUITIES OF SPAIN*, 1846.

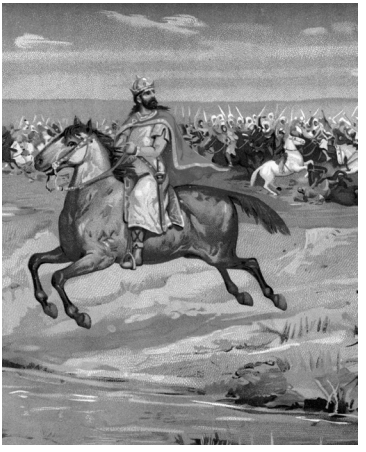
WAMBA RENUNCIANDO A LA CORONA, ÓLEO SOBRE LIENZO, JUAN ANTONIO RIBERA, MUSEO DEL PRADO, MADRID, 1819.

ENTRADA DE WAMBA EN TOLEDO, GRABADO, *HISTORIA GENERAL DE ESPAÑA*, 1, J. ALAMINOS Y J. PALACIOS, 1888.

RETRATOS DE LOS REYES CHINDASVINTO, RECESVINTO Y ÉGICA —ARRIBA—, LOS MONARCAS DE PAMPLONA SANCHO ABARCA Y URRACA Y VIGUERA —CENTRO—, Y DE LOS AUTORES DE LA OBRA, VIGILA, SARRACINO Y GARCÍA, MANUSCRITO, F. 428, *CÓDICE ALBENDENSE*, SIGLO X.

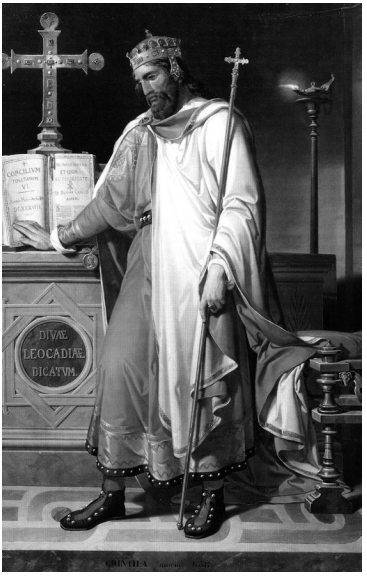


TORREÓN LLAMADO DE LOS BAÑOS DE LA CAVA, GRABADO, *SEMINARIO PINTORESCO ESPAÑOL*, 1857.



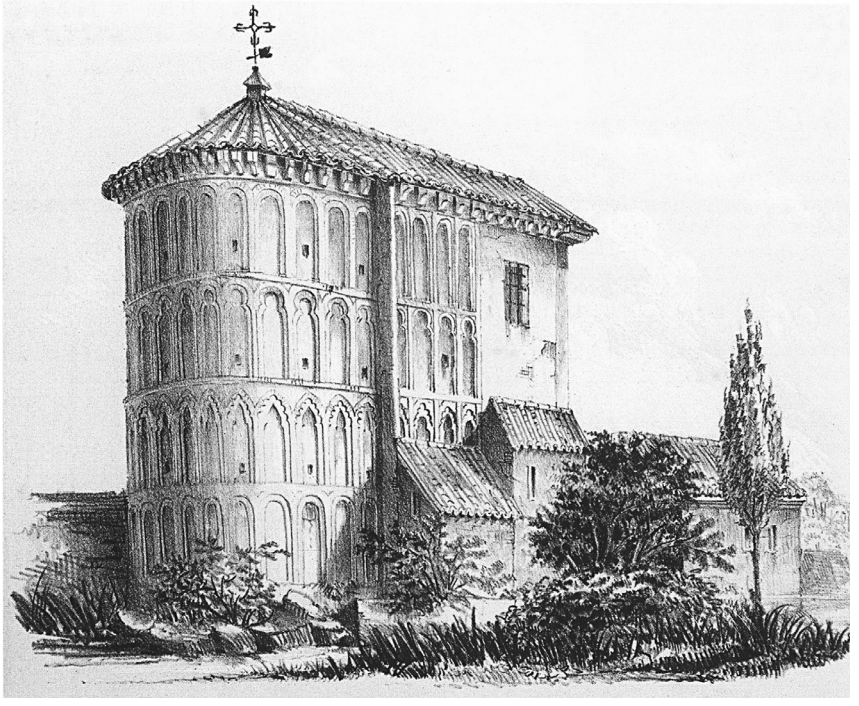
BATALLA DE GUADALETE, GRABADO, *HISTORIA GENERAL DE ESPAÑA*, 1, 1888.

LEGISLADORES DE LA ÉPOCA GODA, PINTURA AL FRESCO, CARLOS LUIS RIBERA, CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, MADRID, 1853.



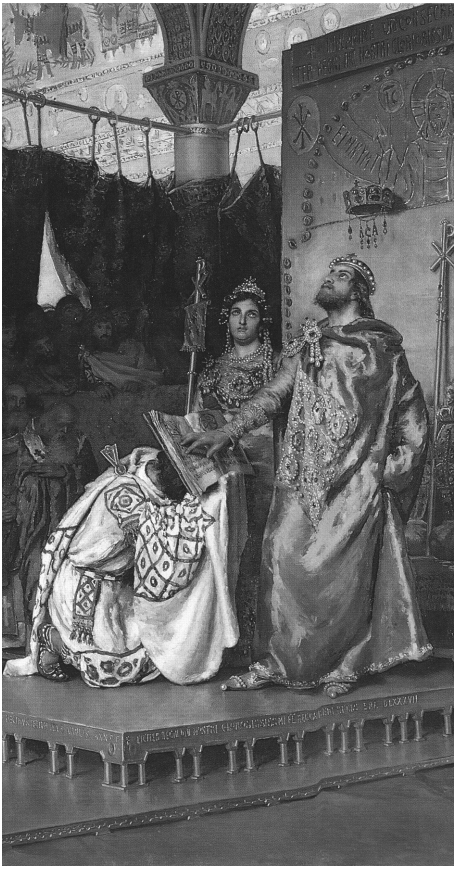
CHINTILA, ÓLEO SOBRE LIENZO, BERNARDINO MONTAÑÉS, CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, MADRID, 1853.

SISENANDO, ÓLEO SOBRE LIENZO, BERNARDINO MONTAÑÉS, UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, ZARAGOZA, 1856.



ERMITA DEL CRISTO DE LA VEGA —SANTA LEOCADIA—, GRABADO, G. A. BÉCQUER, *HISTORIA DE LOS TEMPLOS DE ESPAÑA*, V. DOMÍNGUEZ BÉCQUER, MADRID, 1857.

ANTIGUOS CONCILIOS DE TOLEDO, GRABADO, *TOLEDO PINTORESCA*, 1845.



LA CONVERSIÓN DE RECAREDO, ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN, DETALLE.

FLORINDA Y DON RODRIGO, GRABADO, A. DE SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS, *OBRAS COMPLETAS*, 1, BARCELONA 1884.

DON PELAYO RECONOCE A DON RODRIGO TRAS LA BATALLA DE GUADALETE. BOCETO. FEDERICO DE MADRAZO Y KUNTZ. COLECCIÓN PARTICULAR. H. 1840.